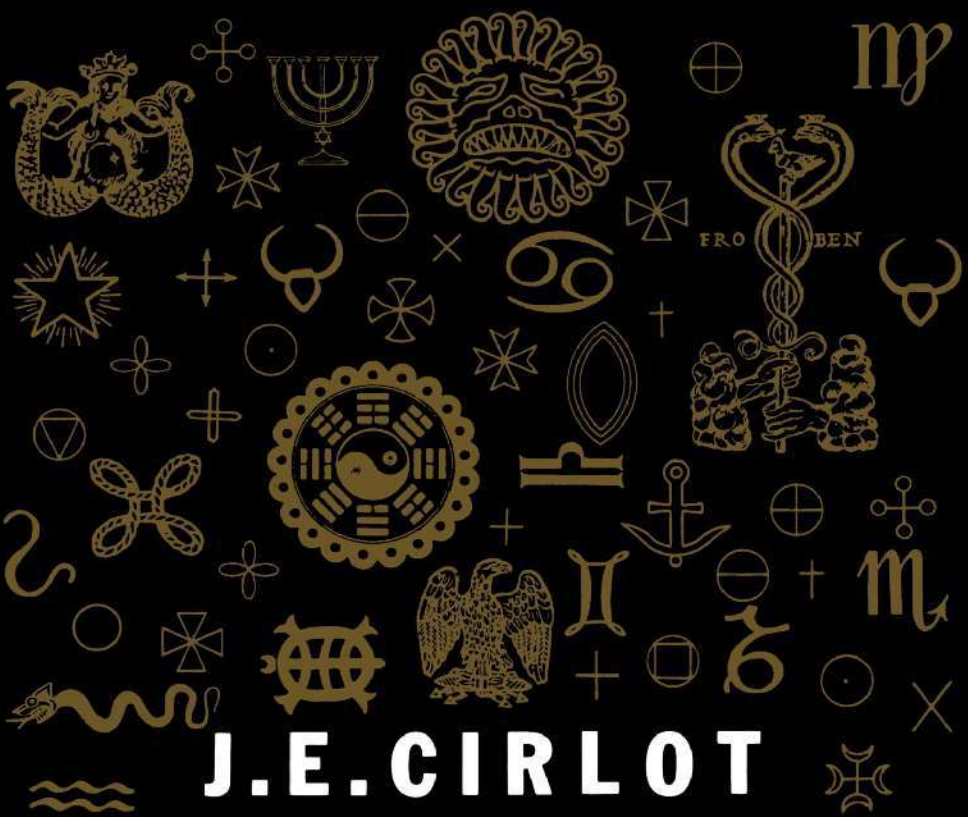
Translated from English to Turkish - www.onlinedoctranslator.com

ROUTLEDGE

# A Dictionary of SYMBOLS




J.E. CIRLOT

Also available as a printed book
see title verso for ISBN details

# SEMBOLLER SÖZLÜĞÜ

# A SÖZLÜK SEMBOLLERDEN

İkinci Baskı

ile

SİZ CİRLOT

İspanyolcadan çevrildi

JACK ADAÇAYI

Herbert Read'in önsözü

LONDRA

*İspanyolcadan çevrildi*

GELENEKSEL SIMBOLOS SÖZLÜKLERİ

Bu basım 2001 yılında Taylor & Francis e-Kütüphanesinde yayınlanmıştır.

*İngilizce çeviri*

*©Routledge & Kegan Paul Ltd. 1962*

*İkinci baskı 1971*

*Tüm hakları saklıdır. Bu kitabın hiçbir bölümü herhangi bir biçimde veya elektronik, mekanik veya şu anda bilinen diğer yollarla yeniden basılamaz, çoğaltılamaz veya kullanılamaz.*
*veya bundan sonra icat edilen, fotokopi çekme ve kayıt dahil, veya herhangi bir bilgi depolama veya alma sisteminde, yazılı izin alınmaksızın yayıncılar.*

*British Library Kataloglama Yayın Verileri mevcuttur.*

*ISBN 0–415–03649–6*(Basılı Baskı) ISBN
0-203-13375-7 Ana e-kitap ISBN ISBN
0-203-18928-0 (Glassbook Formatı)

# İÇİNDEKİLER


ÖNSÖZ *sayfa*ix

GİRİİŞ XI

SÖZLÜK 1

KAYNAKÇA

ANA KAYNAKLAR 387

EK KAYNAKÇA 389

DİZİN 401

# TABAKLAR

*Sayfalar arasında* 104 *Ve* 105

I. Sembolik öğeleri bünyesinde barındıran Roma heykeli *motifler*

II. Modesto Cuixart. Resim, 1958

III. Barselona'daki San Pablo del Campo kilisesinin portalı

IV. Gümüş kadeh, Ardagh, Co. Longford'dan

V. Clonmacnois'daki 10. yüzyıl anıtı

VI. Kozmik ejderhanın Çince versiyonu

VII. Venedik'teki Doge Sarayı'ndan bir Rönesans rölyefi

VIII. Başkentler, Santo Domingo de Silos Manastırı

IX. Erken Hristiyan Sembolü—on üçüncü yüzyıl mezar taşı

X. Gotik çeşme - Casa del Arcediano, Barselona

XI. Giorgione, *Fırtına*

XII. İkizlerin Roma heykeli

XIII. Kutsal Kase'nin Görünüşünün Gotik Minyatürü

XIV. Bosch, *Lezzet Bahçesi*

XV. Galway Co. Clonfert'teki Romanesk katedralin kapısı

XVI. Çin'in cennet sembolü

*Sayfalar arasında* 296 *Ve* 297

XVII. Başmelek'in arketipal görüntüsü

XVIII. Sembolik at ve güneş tekerleği içeren Kelt şamdanı

XIX. Antonio Tapies. Bir tablo, 1958

XX. Madrid'deki San Plácido kilisesinin kutsal alanına açılan kapı

XXI. Terazi ve Zodyak'ın diğer burçları

XXII. Gemi ve balinanın gotik minyatürü

XXIII. 'Kuş-kadın'—Barselona katedralindeki kabartma

XXIV. İkiz kuyruklu siren tasvirli Roma resmi

XXV. Yunan sfenksi, MÖ beşinci yüzyıl

XXVI. Yakup'un rüyası (eski bir gravürden)

XXVII. Armalı destekçiler—San Gregorio Koleji, Valladolid

XXVIII. Tetramorf. Romanesk resim

XXIX. Adem ve Havva'nın Roma kompozisyonu
XXX. Zodyak'ın altıncı işareti
XXXI. Pedro Berruguete'nin bir tablosunun detayı, *C.* 1500
XXXII. Zodyak burçlarının dairesel gösterimi

# ÖNSÖZ

Bu cildin GİRİŞİNDE Bay Cirlot, bu sözlüğün konusuna ilişkin geniş ve bilgili anlayışını gösteriyor ve bana kalan tek görev, Barselona'daki çok önemli bir ressam ve şair grubunun önde gelen kahramanı olarak birkaç yıldır tanıdığım yazarın kendisini tanıtmak. Juan Eduardo Cirlot, 1916'da Barselona'da doğdu ve oradaki Cizvitler Koleji'nden mezun olduktan sonra müzik okudu. 1943'ten itibaren şair olarak faaliyet gösterdi ve 1946 ile 1953 arasında dört cilt şiir yayınladı. Bu arada, daha önce bahsedilen ressam ve şair grubu (*Dau al Set*), ve Cirlot onun önde gelen teorisyeni oldu. Tarihsel veya politik nedenlerle İspanya, diğer Avrupa ülkelerindekilerle karşılaştırılabilir çağdaş bir sanat hareketi geliştirmekte yavaş kalmıştı; en büyük sanatçıları Picasso ve Miró, kendilerini Paris Okulu ile özdeşleştirmişlerdi. Ancak şimdi, Antonio Tapies ve Modesto Cuixart'ın önde gelen temsilcileri olduğu güçlü ve bağımsız bir 'Barselona Okulu' ortaya çıkacaktı. Cirlot, bir dizi kitap ve broşürde yalnızca bu grubun bireysel sanatçılarını sunmakla kalmadı, aynı zamanda İspanyol halkına modern hareketin bir bütün olarak tarihi ve teorik temelleri konusunda da bilgi verdi.

Bu eleştirel faaliyet sırasında Senyor Cirlot kaçınılmaz olarak modern sanatın 'sembolist ethos'unun farkına vardı. Sanatın psikolojik yoruma tabi olması ölçüsünde, tüm sanatlarda sembolik bir unsur mevcuttur. Ancak sanat, zamanımızda nesnel bir gerçekliğin temsilinden öznel duygu durumlarının ifadesine doğru evrildiği ölçüde, o ölçüde tamamen sembolik bir sanat haline gelmiştir ve belki de Senyor Cirlot'yu sembolizmin tüm yönlerini derinlemesine incelemeye yönelten şey, sanattaki bu işlevin açıklığa kavuşturulması gerekliliğiydi.

Sonuç, ya bir referans çalışması olarak kullanılabilecek ya da sadece zevk ve eğitim için okunabilecek bir cilttir. Bu sözlükte, birkaç örnek vermek gerekirse, Mimarlık, Renk, Haç, Grafikler, Mandala, Sayılar, Yılan, Su, Zodyak gibi birçok giriş bulunmaktadır; bunlar bağımsız denemeler olarak okunabilir.

Ancak genel olarak, bu cildin en büyük kullanımı, sanatlarda ve fikir tarihinde karşılaştığımız birçok sembolün açıklanması için olacaktır. İnsanın, sembolleştiren bir hayvan olduğu söylenmiştir; medeniyetin gelişiminin hiçbir aşamasında insanın sembollerden vazgeçemediği açıktır. Bilim ve teknoloji insanı sembollere olan bağımlılığından kurtarmamıştır: hatta, sembollere olan ihtiyacını artırdıkları bile ileri sürülebilir. Her durumda, sembolizm artık bir bilimdir ve bu cilt, bu bilimin incelenmesinde gerekli bir araçtır.

HERBERTREAD

# GİRİİŞ

SEMBOLÜN GÜNCELLİĞİ

*Sembolik Olanın Sınırlandırılması*Sistematik sanatsal biçimler veya rüyaların ve vizyonların canlı, dinamik biçimleri yoluyla sembolizm alanlarına girdiğimizde, yalnızca benzer veya dışsal olarak ilişkili olduklarında aynıymış gibi görünen olgular arasındaki karışıklığı önlemek için sembolik eylem alanını işaretlemenin temel ihtiyacını sürekli olarak aklımızda tuttuk. Bir argümanı aşırı derecede destekleme cazibesine direnmek zordur. Akademik ideallere tam uyum her zaman mümkün olmasa bile, bu tehlikeye karşı tetikte olmak gerekir; çünkü Marius Schneider ile birlikte 'fikirler' diye bir şeyin olmadığına inanıyoruz*veya*inançlar', yalnızca 'fikirler'*Ve* 'inançlar', yani birinde her zaman en azından diğerinden bir şeyler vardır; sembolizm söz konusu olduğunda, manevi türden diğer fenomenlerin önemli bir rol oynaması gerçeğinin yanı sıra.

Caro Baroja (10) gibi bir eleştirmen, mitin sembolik yorumlanmasına karşı olduğunu ilan ettiğinde, şüphesiz bunu yapmasının nedenleri vardır, ancak bir neden, sembolizmin tam bir değerlendirmesine yaklaşan hiçbir şeyin henüz ortaya çıkmamış olması olabilir. Şöyle der: 'Mars'ın Savaşın ve Herkül'ün Gücün sembolü olduğuna bizi ikna etmeye çalıştıklarında, onları tamamen çürütebiliriz. Bunların hepsi bir zamanlar retorikçiler, idealist filozoflar veya az çok bilgiç bir grup için doğru olabilirdi*graeculi*.Ancak, antik tanrılara ve kahramanlara gerçekten inananlar için Mars, bugün el yordamıyla aradığımız gerçeklikten oldukça farklı olsa bile, nesnel bir gerçekliğe sahipti. Sembolizm, doğal dinler yozlaştığında ortaya çıkar. Aslında, Mars'ın Savaş ile ve Herkül'ün Emek ile eşitlenmesi, kategorik ve kısıtlayıcı olanı her zaman reddeden sembolist ethos'un hiçbir zaman karakteristiği olmamıştır. Bu, sembolün mekanik ve kısıtlayıcı bir türevi olan alegori yoluyla gerçekleşirken, sembolün kendisi duygusal ve kavramsal değerlerle aşılanmış dinamik ve çok sembolik bir gerçekliktir: başka bir deyişle, gerçek yaşamla.

Ancak, yukarıdaki alıntı sembolik olanın sınırlarını belirlememizi sağlamada son derece yararlıdır. Her şeyde sembolik bir işlev varsa veya olabilirse, bir 'iletişim gerginliği', yine de sembolik olanın varlığı veya nesneyi geçici olarak ele geçirmesi onu tamamen bir sembole dönüştürmez. Sembolist sanatçıların ve yazarların hatası her zaman tam olarak şu olmuştur: Gerçekliğin tüm alanını, sembolik olanın varoluşsal ve araçsal olana karşıt olduğunun farkında olmadan ve sembolizmin yasalarının yalnızca kendi özel alanı içinde geçerli olduğunu fark etmeden, elle tutulamayan 'karşıtlıklar' için bir araç, takıntılı bir benzetme birleşimi haline getirmeye çalışmışlardır. Bu ayrım, 'her şeyin sayılara göre düzenlendiği' şeklindeki Pisagor tezine ve mikrobiyolojik teoriye de uygulayacağımız bir ayrımdır. Ne bir yandan Yunan filozofunun iddiası, ne de diğer yandan Ağırlık ve Ölçüler bilimine görünmez bir şekilde tabi tutulan hayati çekim yanlıştır; ancak tüm yaşam ve tüm gerçeklik, yalnızca kesinliği nedeniyle, bir teoriye veya diğerine uymaya zorlanamaz, çünkü yalnızca teorinin sınırları içinde kesindir. Aynı şekilde, sembolik, gerçekliğin bir düzleminde doğru ve etkindir, ancak onu varoluş düzleminde sistematik ve tutarlı bir şekilde uygulamak neredeyse düşünülemez. Bu gerçeklik düzlemine ilişkin sonuç olarak ortaya çıkan şüphecilik -sembollerin ve onların eşlik edenlerinin manyetik yaşam kaynağı- sembolik değerleri kabul etme konusundaki yaygın isteksizliği açıklar; ancak böyle bir tutumun herhangi bir bilimsel gerekçesi yoktur.

Günümüz sembolizminin çok şey borçlu olduğu Carl Gustav Jung, insan düşüncesinin bu dalını savunmak için şunu belirtir: 'Modern zihin için, benzetmeler -en beklenmedik sembolik anlamlara sahip benzetmeler olsalar bile- kendiliğinden apaçık saçmalıklardan başka bir şey değildir. Ancak bu değerli yargı, bu tür düşünce yakınlıklarının var olduğu ve yüzyıllardır önemli bir rol oynadıkları gerçeğini hiçbir şekilde değiştirmez. Psikolojinin bu gerçekleri tanıma görevi vardır; bunları saçmalık veya karanlıkçılık olarak karalamayı dünyevi olanlara bırakmalıdır' (32). Jung, başka bir yerde, Batılı İnsan'ın bugün bilime ve teknolojiye adadığı tüm enerji ve ilginin, eski İnsan tarafından bir zamanlar mitolojiye adandığını gözlemler (31). Ve sadece enerjisi ve ilgisi değil, aynı zamanda spekülatif ve teorileştirme eğilimleri de, Hindu, Çin ve İslam felsefesinin, Kabala'nın kendisinin ve simya ve benzeri çalışmaların titiz araştırmalarının ölçülemez zenginliğini yaratır. Örneğin, arkeolog ve tarihçi Contenau, Mezopotamya'daki kahin ve büyücü okullarının bu kadar uzun süre varlığını sürdüremeyeceğini ileri sürerek, hem antik hem de doğu insanının kehanetlerde belirli bir başarıya ulaşmalarını sağlayan bir spekülatif düşünce tekniğine sahip olduğu görüşünü doğrulamaktadır.

belirli bir oranda doğru kehanetlerde bulunur; ve yine Gaston Bachelard (1) tarafından şu soru ortaya atılır: 'Her neslin ona inanmak için 'mahrem nedenleri' yoksa bir efsane nasıl canlı tutulabilir ve sürdürülebilir?' Bir olgunun sembolik anlamı, bu 'mahrem nedenleri' açıklamaya yardımcı olur, çünkü araçsal olanı ruhsal olanla, insani olanı kozmik olanla, gündelik olanı nedensel olanla, düzensizliği düzenle ilişkilendirir ve 'gibi' bir kelimeyi haklı çıkarır. *evren*ki bu daha geniş kapsamlı etkiler olmadan anlamsız, parçalanmış ve kaotik bir çoğulculuk olurdu; ve son olarak, her zaman aşkına işaret ederdi.

Sembolik olanın sınırları sorusuna geri dönmek ve bu çalışmanın amaçlarını daha kesin bir şekilde belirlemek için, örneğin bir manastırın cephesinde şunları nasıl görebileceğimizi düşünelim: (*A*) bütünün güzelliği; (*B*) inşaat tekniği; (*C*) coğrafi ve tarihsel anlamları göz önünde bulundurarak dönemin tarzını yansıtmaktadır;*D*) örtük veya açık kültürel ve dini değerler, vb.; ve ayrıca (*X*) biçimlerin sembolik anlamı. Bu örnekte, bir gül penceresinin altındaki ogival kemerin sembolik çıkarımlarının takdiri, saydığımız diğer öğelerden tür olarak farklı bir bilgi öğesi oluşturabilir. Tekrar edelim, bir nesnenin sembolik özünü (onu herhangi bir anda artıran geçici sembolik işlevi) dünyadaki gerçek bir nesne olarak toplam önemiyle karıştırmadan bu tür analizleri kolaylaştırmak, işte asıl amacımız budur. Bir Romanesk manastırın, *temenoslar*((kutsal bölge) ve ruhun imgelerine, çeşmeye ve merkezi pınara—benzer şekilde*sutratma*((gümüş iplik) bir olguyu merkezinden kökenine bağlamak, bu manastırın mimari ve faydacı gerçekliğini geçersiz kılmaz, hatta değiştirmez; onu bir 'içsel biçim' ile özdeşleştirerek anlamını zenginleştirir.

## SEMBOLİZM VE TARİHSELLİK

Sembolist teorinin, 'kendiliğinden' ve gizli ve hatta dogmatik yorumlarında en acınası hatalarından biri, sembolik olanı tarihsel olanla karşı karşıya koymaktır. Sembollerin var olduğu ve aslında çok sayıda olduğu öncülünden yola çıkarak—sadece kendi sembolik yapıları içinde var olan—tüm veya neredeyse tüm aşkın olayların aynı anda hem tarihsel hem de sembolik—başka bir deyişle, bir kez ve sonsuza dek önemli—görünmesinin basitçe efsaneye ve dolayısıyla tarihe dönüşmüş sembolik madde olarak görülebileceği yanlış sonucuna varılır.

Din alanında en yetkili öğrenciler, oryantalistler ve hatta ezoterik bilginler son zamanlarda bu hataya karşı protestolarını dile getirdiler. Mircea Eliade, 'iki bakış açısının yalnızca yüzeysel olarak uzlaştırılamaz olduğunu... çünkü sembolik bir çağrışımın bir nesnenin veya eylemin maddi ve özgül geçerliliğini ortadan kaldırdığı düşünülmemelidir' diyor. Sembolizm*ekler*bir nesneye veya eyleme yeni bir değer, ancak bu sayede onun anlık veya "tarihsel" geçerliliğini ihlal etmez. Bir kez uygulandığında, nesneyi veya eylemi "açık" bir olaya dönüştürür: sembolik düşünce, bizim için anlık gerçekliğe kapıyı açar, ancak onu zayıflatmaz veya geçersiz kılmaz; bu ışıkta görüldüğünde evren artık kapalı değildir, hiçbir şey kendi varoluşu içinde izole değildir: her şey bir yazışma ve özümseme sistemiyle birbirine bağlıdır. Erken toplumdaki insan, kendisinin geniş ve anlam bakımından zengin bir dünyada farkına vardı. Bu "açıklıkların" sadece başka bir kaçış yolu olup olmadığı veya diğer yandan dünyanın gerçek gerçekliğini kabul etmenin tek olası yolunu sunup sunmadıkları görülecektir' (18).

Bu alıntıda tarihsel ve sembolik arasındaki ayrımı açıkça formüle edilmiş olarak görebiliriz. Ayrıca, her iki gerçeklik biçimini kozmik bir sentezde birbirine bağlayan bir köprünün her zaman mevcut olasılığını da görebiliriz. Bu Rumen bilginin son sözlerindeki şüphecilik ipucu, analitik yaklaşıma vurgu yapan bilimin, genel organik örüntüyü, yani 'birlik içinde çokluk'u kavrayabildiğini göstermeden gerçekliğin her alanında hayranlık uyandıran sonuçlar elde ettiği bir zamanda, ağırlıklı olarak bilimsel eğitimine atfedilmelidir. Bu bilimsel hoşnutsuzluk Martin Buber tarafından iyi tanımlanmıştır:*Imago mundi nova, imago nulla*.Başka bir deyişle, bugün dünya kendi imajından yoksundur, çünkü bu imaj ancak evrensel bir bilgi sentezi yoluyla formüle edilebilir; Rönesans ve 18. yüzyıldan bu yana*omni re scibili'den daha fazlası*Pico della Mirandola'nın durumu her geçen gün daha da zorlaşıyor.

Tarihsel ve sembolik arasındaki ilişkiye ilişkin bu soruyla bağlantılı olarak René Guénon şunları gözlemlemiştir: 'Gerçekten de sembolik bir anlama izin vermenin, gerçek veya tarihsel anlamı reddetmeyi gerektirmesi gerektiği inancının aşırı hevesli bir şekilde kabul edilmesi söz konusudur; böyle bir görüş, uygunluk yasasının cehaletini gösterir. Bu yasa, tüm sembolizmin temelidir ve bu yasa sayesinde, özünde gerçekliğinin kaynağı olan metafizik bir ilkeden kaynaklanan her şey, bu ilkeyi kendi yolunda ve kendi varoluş düzeyine göre tercüme eder ve ifade eder, böylece tüm şeyler birbiriyle ilişkilidir ve bir araya getirilir; bu, birçok kılığında, kendi temel birliğinin bir yansımasıdır... Bunun bir sonucu, her simgede bulunan anlam yelpazesidir: herhangi bir şey, gerçekten de, yalnızca metafizik ilkelerin değil, aynı zamanda daha yüksek gerçeklik düzeylerinin de bir örneği olarak görülebilir' (25).

Yukarıdaki düşünceler, sembolik olanın tarihsel olanı hiçbir şekilde dışlamadığını açıkça ortaya koymaktadır, çünkü her iki biçim de ideolojik bakış açısından üçüncü bir şeyin işlevsel yönleri olarak görülebilir: metafizik ilke, platonik 'fikir'; veya üçü de farklı düzeylerde bir anlamın karşılıklı ifadeleri olarak görülebilir. Sorunun özüne inersek, doğal olarak dikkatinin çoğunu çeken din, Jung, Eliade ve Guénon ile şu inancında hemfikirdir: 'Tanrı' psişik olgusu kolektif bir arketip, psişik bir varoluştur ve kendi başına metafizik bir Tanrı kavramıyla karıştırılmamalıdır. Arketipin (yani sembolün) varlığı 'ne bir Tanrı varsayar ne de onun var olduğunu inkar eder' (31); Ancak bu, kesin olarak, tartışılmaz olsa da, kesinlikle kabul edilmelidir ki -sadece teoride de olsa- bir arketipin evrenselliği, söz konusu ilkenin gerçekliğini reddetmekten ziyade onaylar. Sonuç olarak, sembolik, tarihsel olandan bağımsız olduğundan, onu yalnızca dışlamaz, aksine, kolektif veya bireysel dünya ile kozmik arasındaki paralellik nedeniyle onu gerçekliğe sıkıca yerleştirme eğilimindedir. Ve tüm anlam sistemlerinin gizli köklerinin büyük derinliği nedeniyle, bir başka sonuç da, hem batılı hem de doğulu tüm sembolist geleneklerin tek bir ortak kaynaktan kaynaklandığı teorisini benimseme eğilimimizdir. Bu tek kaynağın bir zamanlar zaman ve mekanda kadim bir odak noktası olarak ortaya çıkıp çıkmadığı veya 'kolektif bilinçdışından' kaynaklanıp kaynaklanmadığı tamamen başka bir konudur.

Alıntılanan ve parafraze edilen çeşitli pasajlarda 'gelenek' veya 'geleneksel doktrin'e atıfta bulunduğumuzda, yalnızca bir sistemin sürekliliğinden -bilinçli veya bilinçsiz- ve tutarlılığından, hem uzay boyutunda hem de zaman boyutundan bahsettiğimizi vurgulamak isteriz. Bazı yazarlar tarihsel olarak ilgisiz fikirlerin kendiliğinden büyümesi doktrinini desteklerken, diğerleri yalnızca fikirlerin kültür yoluyla yayıldığına inanır. Örneğin Loeffler, fırtına mitinin yaratılışının ne ırka ne de kabileye ait olmadığını kanıtlamanın önemi hakkında yorum yapar, çünkü Asya, Avrupa, Okyanusya ve Amerika'da aynı anda meydana gelmiştir (38); bu, Rank'ın şu iddiasına benzer: 'Mit, halkın kolektif rüyasıdır', Rudolf Steiner tarafından doğrulanan bir kavramdır. Bayley, Max Müller'i izleyerek, insan ırkının ortak kökenine inanır ve bunun folklor, efsane ve batıl inanç gibi evrensel temalarla kanıtlandığını ileri sürer. Oryantalizm, karşılaştırmalı dinler, mitoloji, kültürel antropoloji, medeniyet ve sanat tarihi, ezoterizm, psikanaliz ve sembolik araştırmaların hepsi bir araya gelerek bize 'psikolojik gerçeği' ve bu 'temel birliği' kanıtlayacak bol miktarda malzeme sağlamıştır; ruhsal ve fizyolojik temellerden daha fazla kanıt elde edilmiştir.

İnsan bedeninin hem şekli hem de duruşları, sembolist diyalektiğin en basit unsurlarıyla ilişkisi bakımından taşıdığı önem nedeniyle hepimiz için önemlidir.

## SEMBOLÜN KÖKENİ VE DEVAMLILIĞI

*Sembolizmin Gelişimi*'Diel, sembolün hem evrensel hem de özel bir araç olduğunu haklı olarak ileri sürer. Evrenseldir, çünkü tarihi aşar; özeldir, çünkü belirli bir tarih dönemiyle ilgilidir. 'Köken' sorularına girmeden, çoğu yazarın sembolist düşüncenin başlangıcını tarih öncesi zamanlara, yani Paleolitik Çağ'ın sonlarına kadar izleme konusunda hemfikir olduğunu göstereceğiz. İlkel düşünceye dair mevcut bilgimiz ve erken insanın sanatı ve eşyaları hakkında haklı olarak çıkarılabilecek çıkarımlar bu hipotezi doğrular, ancak özellikle epigrafik gravürler üzerine yapılan araştırmalardan doğrulama elde edilmiştir. Takımyıldızlar, hayvanlar ve bitkiler, taşlar ve kırsal alanlar ilkel insanın öğretmenleriydi. Görünür olanla bu temasın doğrudan sonucu hakkındaki temel kavramı formüle eden kişi, '*Görünürlükten görünmezliğe*' (Romalılar i, 20). Bu dünyadaki varlıkların özelliklerine göre düzenlenme süreci, eylem sözcüklerinin ve ruhsal ve ahlaki olguların benzetme yoluyla araştırılabilmesi, tarihin şafağında piktografın ideografa dönüşümünde ve sanatın kökenlerinde de görülebilir.

Görünmeyen veya ruhsal düzenin maddi düzene benzediğini kanıtlayan insan inancı ve bilgeliği tarafından sunulan muazzam bir tanıklık ağırlığını ileri sürebiliriz. 'Benzerlik'i tanımladığımızda buna daha sonra geri döneceğiz. Platon'un daha sonra sahte Dionysius the Areopagite tarafından benimsenen sözünü hatırlayalım: 'Duyularla algılanabilen şey, zihinle anlaşılabilen şeyin yansımasıdır'; ve *Tabula Smaragdina*: 'Aşağıda olan yukarıda olana benzer; yukarıda olan aşağıda olana benzer' ve ayrıca Goethe'nin şu sözünde: 'İçeride olan dışarıda da vardır.' Ne olursa olsun, sembolizm, baskın faktörün her zaman bir kutupluluk olduğu, fiziksel ve metafizik dünyaları birbirine bağlayan, son derece karmaşık ilişkiler sistemi olarak geniş açıklayıcı ve yaratıcı işlevinde örgütlenmiştir. Bu süreçten hangi Paleolitik İnsanın evrildiğini, dolaylı çıkarımlar dışında bilmek imkansızdır. Neolitik Çağ'ın son kısmı hakkındaki bilgimiz önemli ölçüde daha geniştir. Schneider ve Berthelot, her ikisi de bunun, insanın yaratma ve organizasyon armağanlarını, onu salt doğal olandan ayıran nitelikleri bahşeden o büyük dönüşümü geçirdiği dönem (yani: muhtemelen tarihten önceki dördüncü bin yıl) olduğunu düşünürler.

dünya. Yakın Doğu'da bu süreci inceleyen Berthelot, o dönemin dini ve entelektüel kültürlerine 'astrobiyoloji' adını vermiştir. İnsanın bu tarihe kadarki evrimi şu aşamalardan geçmiş olmalıdır: animizm; totemizm; ve megalitik, ay ve güneş kültürleri. Sonraki aşamalar şunlar olmalıdır: kozmik ritüelizm; çoktanrıcılık; tektanrıcılık; ve son olarak ahlaki felsefe. Berthelot, Keldani kökenli astroloji, astronomi, aritmetik ve simyayı ele alır; bu iddia, zaman ve mekanda kesin olarak tek bir odak noktasına işaret eder.

Astrobiyolojinin değerini ve önemini şu terimlerle tanımlıyor: 'Bir yandan ilkel ırkların dünya görüşü -birçok başka açıdan değişken ve karmaşık- ve diğer yandan modern bilimin ve Batı Avrupa'nın görüşü arasında, Asya ve Akdeniz'de uzun zamandır bir ara görüş hakimdir. Buna "astrobiyoloji" veya astronomik yasanın (matematiksel düzen) ve bitki ve hayvan yaşamının (biyolojik düzen) etkileşimi denebilir. Her şey aynı anda organik bir bütün ve kesin bir düzen oluşturur. Hayvanların evcilleştirilmesi ve bitkilerin bakımı (tarım) tarih başlamadan çok önce, hem Keldaniler'de hem de Mısır'da, yani MÖ 3000'den önce bir gerçeklik haline gelmişti. Tarım, kesin olarak belirlenmiş sebze türlerinin düzenli üretimini sağlar ve ayrıca büyüme, çiçeklenme, meyve verme, ekim ve hasatın yıllık "ritminin" takdir edilmesini sağlar; bu ritim takvimle, yani gök cisimlerinin konumuyla doğrudan ve sürekli bir ilişki içindedir. Zaman ve doğal olaylar, güneş tarafından ölçülmeden önce aya referansla ölçülüyordu... Astrobiyoloji, gök cisimlerinin biyolojisi ile insanların astronomisi arasında gidip gelir; ilkiyle başlayarak ikincisine doğru yönelir' (7). Neolitik çağda uzayın geometrik fikri formüle edildi; aynı şekilde yedi sayısının önemi (bu uzay kavramından türetilmiştir), gök ile yer arasındaki ilişki, ana noktalar ve yedili sistemin çeşitli unsurları (gezegensel tanrılar, haftanın günleri) ile dörtlü sistemin unsurları (mevsimler, renkler, ana noktalar, elementler) arasındaki ilişkiler de formüle edildi. Berthelot, bu fikirlerin kendiliğinden ve bağımsız bir şekilde ortaya çıkmasından ziyade, yavaş bir şekilde yayıldığına inanır. Bunların Pasifik'in kuzey veya güney bölgelerinde muhtemel yayılımına işaret eder ve Amerika'nın, Avrupa'dan önce ruhsal olarak Asya'nın bir kolonisi olabileceğinden bahseder (7); ve bir başka akıntı da ters yönde akıyor olabilir: Yakın Doğu'dan Orta Avrupa'ya.

Avrupa megalitik kültürünün büyük doğu medeniyetlerinden önce mi sonra mı geldiğine dair tartışma henüz çözülmüş değil. Burada sembol soruları-

ism ortaya çıkar. Paleolitik Çağ'da Franco-Kantabria bölgesinin önemi iyi bilinmektedir; ayrıca bu bölgenin sanat biçimlerinin Avrupa'da Sibirya yönünde ve güneyde Kuzey Afrika'da kıtanın en güney noktasına kadar yayıldığı da bilinmektedir. Bu erken çiçeklenme ile büyük megalitik anıtlar arasında şüphesiz bir geçiş dönemi vardı. Her ne olursa olsun, Schneider özellikle kendisi tarafından incelenen sembolik biçimlerle bağlantılı olarak şunları söyler (50): 'Altıncı bölümde, sistemleştirilmesi başlangıçta megalitik kültürlerin işi gibi görünen bu ezoterik doktrini özetlemeye çalışacağım.' Ve köken bölgesine karşı tutumu şüpheye yer bırakmıyor çünkü 'megalitik, Metaller Çağı'yla başlayan yeni bir gelişme aşaması olan Tuna kültürü aracılığıyla Avrupa'dan Hindistan'a yayılmış olmalı' diyor. Amerika, Yeni Gine, Endonezya, Batı Avrupa, Orta Asya ve Uzak Doğu gibi birbirinden uzak bölgelerin, yani dünyanın her yerindeki alanların fikirlerinde belirgin benzerlikler olduğuna dikkat çekiyor.

Şimdi Schneider'in megalitik Avrupa kültürüne atfettiği keşifler ile Berthelot'un Uzak Doğu'ya atfettiği keşifler arasındaki benzerliği ele alalım. Schneider'e göre neolitik gelişimin son aşaması, daha önceki aşamadan 'statik ve geometrik formlara gösterdiği tercih, örgütleyici ve yaratıcı dehası (muhteşem hayvanlar, müzik aletleri, matematiksel oranlar, sayı fikirleri, astronomi ve gerçekten müzikal seslere sahip bir tonal sistem geliştirmesi) bakımından farklıydı. Totemistik mistik unsurların daha gelişmiş, pastoral bir medeniyete taşınması, yeni mistiğin bazı temel özelliklerini açıklıyor. . . . Tüm kozmos insan modeline göre kavranmaya başlar. Tüm fenomenlerin özü, son çare olarak, canlı bir ritim olduğundan, fenomenlerin samimi doğası poliritmik insan bilinci tarafından doğrudan algılanabilir. Bu nedenle taklit etmek bilmektir. Yankı, taklidin paradigmatik biçimidir. Dil, geometrik semboller ve sayı fikirleri, taklidin daha kaba bir biçimidir.' Schneider daha sonra Speiser ve Heine-Geldern'e göre, 'megalitik kültürün öne çıkan kültürel unsurları şunlardır: kiklopik yapılar, anma taşları, ruhların meskenleri olarak taşlar, kültürel taş çemberleri, *palafitler*, kafa avcılığı, öküz kurbanı, göz biçimli süsler, ölüm gemileri, aile ağaçları, işaret davulları, kurban kazığı ve labirentler' (50).

Tam da bu unsurlar, sembolik biçimlerini çağlar boyunca en başarılı şekilde korumuş olanlardır. Ve bunlar, megalitik zamanlarda bile, bilinçaltından yapıcı ve biçimlendirici bir özlem biçiminde fışkıran insan yaşamının özünü ifade etmemiş miydi? Yoksa, daha ziyade, dünyanın her zaman mevcut, birincil yaşam biçimleri, fedakarlık ve entellektüelliği miydi, sonsuza dek

Bu kültürel yaratımlarda ifadeyi canlandırmak, İnsan zihninde silinmez bir izlenim bırakmak? Her iki soruya da tereddütsüz olumlu yanıt verilebilir, çünkü bunlar kültür ve psikolojinin farklı ama paralel fenomenlerine atıfta bulunur.

## BATI'DA SEMBOLİZM

Dünyanın maddi ve manevi, doğal ve kültürel ikiliğinin İnsanın farkındalığına şekil veren, dini ve hiyeroglifleriyle Mısır'dı. Mezopotamya'nın çeşitli medeniyetleri, bağımsız olarak veya birlikte, kendi özel sistemlerini geliştirdiler; ancak bu sistemler, tek gerçek, en içsel, evrensel örüntünün yalnızca dışsal varyasyonlarıydı. En önemli ve karmaşık sembollerden bazılarının ilk ortaya çıkışının veya en azından nihai kristalleşmesinin tarihlendirilmesi konusunda görüş ayrılıkları vardır. Bazı yazarlar, uzak kökenler lehine güçlü bir şekilde tartışırlar. Krappe (35), gezegenlerin bilimsel çalışmasının ve Babil panteonunun tanrılarıyla özdeşleştirilmesinin yalnızca MÖ 7. yüzyıla dayandığını savunur; ancak diğerleri bu başlangıçları Hammurabi (MÖ 2000) veya daha öncesine kadar götürür. Örneğin Peder Heras şöyle der: 'Erken dönem Hintliler, yazıtların ortaya koyduğu gibi, güneşin gökyüzündeki hareketlerini keşfedenlerdi; burçlar sisteminin temeli. Zodyak'larında sadece sekiz takımyıldız vardı ve her takımyıldızın bir "Tanrı biçimi" olduğu varsayılıyordu. Sonunda tüm bu "Tanrı biçimleri" tanrılar haline geldi ve her biri belirli bir takımyıldıza başkanlık etti; örneğin Roma'da olan buydu. Zodyak'ın sekiz Hint burcu şunlardır: Edu (koç), Yal (arp), Nand (yengeç), Amma (anne), Tuk (denge), Kani (ok), Kuda (sürahi), Min (balık). Zodyak'ın on iki takımyıldızlı sistemi ilk olarak bildiğimiz haliyle MÖ 6. yüzyıl kadar geç bir tarihte ortaya çıktı. Mısır ve Keldani bilimi kısmen Suriyeliler, Fenikeliler ve Yunanlılar tarafından özümsendi ve ikincilere büyük ölçüde gizli topluluklar aracılığıyla ulaştı. Herodot, Pisagorcular hakkında yazarken, "Mısırlılarla aynı olan Orfik törenlere uygun olarak" keten giysiler giymek zorunda olduklarını belirtir.

Akdeniz halklarının mitolojileri, hem sanatlarında hem de mitlerinde, efsanelerinde ve dramatik şiirlerinde ifade edilen canlı, dramatik bir canlılıkla karakterize edildi. Bu mitler, ahlaki ilkeleri, doğal yasaları, büyük karşıtlıkları ve kozmik ve insan yaşamının gidişatını belirleyen dönüşümleri kutsallaştırdı. Frazer, 'Osiris, Tammuz, Adonis ve Attis adları altında, Mısır ve Batı Asya halklarının

yaşamın, özellikle bitkisel yaşamın yıllık çürümesi ve canlanmasından nefret ediyordu' (21). Herkül'ün görevleri, Jason efsanesi, klasik trajedilere ilham veren Yunan kahramanlık çağının 'tarihleri', insanlık için zamansız dersler teşkil edecek kadar büyük arketipal güce sahiptir. Ancak bu mitolojik ve edebi sembolizm ve alegorinin altında, Doğu'dan gelen yeraltı bir oryantal etki akışı akmaya başlıyordu.

Esas olarak, klasik dünyanın bütünlüğü çözülmeye başladığında, Aşağı Roma İmparatorluğu sırasında, İbrani, Keldani ve Mısır unsurları mayalanmaya başladı. Dualist Maniheizm ve Gnostisizm, erken Hıristiyanlığın konumunu tehdit etmeye başladı. Gnostikler arasında, amblem ve grafik sembol, inisiyatif gerçeklerin yayılması için kullanıldı. Sayısız imgenin çoğu kendi yaratımları değildi, çoğunlukla Sami olmak üzere çeşitli kaynaklardan derlenmişti. Sembolizm, gerçeklikle ilgili Üniteryen doktrinine doğru yönelir ve spekülasyonun uzmanlaşmış bir dalı haline gelir. Diodorus Siculus, Pliny, Tacitus, Plutarch, Apuleius'un hepsi oryantal sembolizmle bir miktar aşinalık gösterir. Aristoteles düşüncesi de güçlü bir sembolizm öğesi içeriyordu. Suriye, Mezopotamya, Transkafkasya ve Mısır'da, oryantal Hıristiyanlık geniş bir sembolik mirası emmişti. Benzer şekilde, İskandinav istilalarından sağ kurtulan Batı'daki Roma kolonileri, geleneksel semboller de dahil olmak üzere eski zamanların birçok özelliğini korudu. Ancak, Rahip Fr. Festugière'e göre, *La Révélation d'Hermès Trismégiste*, sembolist ve simyacı 'corpus'un oluşumuna en çok katkıda bulunabilen akımlardan biri 'Mirabilia' edebiyatıydı. Bu, görünüşe göre MÖ 3.-2. yüzyıllarda Demokritosçu Bolus tarafından kurulmuş ve yüzyıllar boyunca Pseudo-Manetho, Nigidius Figulus, Demetrius, Apollodorus vb. tarafından neredeyse kesintisiz bir gelenekle devam ettirilmiş ve doruk noktasına ulaşmıştır. *Doğa Şeyleri Kitabı*, MS 7. yüzyıldan kalma bir Suriye eseri

Görünür ve görünmez dünya arasındaki analoji kavramı, Aşağı İmparatorluğun pagan dinleri, neoplatonik ve Hıristiyan doktrinleri tarafından ortaklaşa benimsenmiştir, ancak bu üç sistemin her biri bu kavramı kendi amaçları için kullanır. Eliade'ye göre, Antakyalı Theophilus, ölülerin dirilişini inkar edenlere, Tanrı'nın doğal olaylar alanında İnsanın erişebileceği yerlere koyduğu işaretleri, mevsimlerin, günlerin ve gecelerin döngüsünü gösterirdi. Hatta daha da ileri giderek şöyle derdi: 'Tohumlar ve meyveler için diriliş olmasın mı?' (18). *Mektup*LV numaralı Aziz Augustinus, semboller yardımıyla yürütülen öğretinin sevgi ateşini besleyip canlandırdığını ve İnsanın kendisini geliştirmesini sağladığını gösterir; ayrıca, doğadaki tüm şeylerin -organik ve inorganik- manevi mesajların taşıyıcıları olarak değerine de değinir.

Joachim Camerario'nun amblemler kitabının başlık sayfası (Nürnberg, 1590) sembolik ağaç, daire mahalle ve groteskler

ayırt edici biçimleri ve özellikleri sayesinde. Tüm ortaçağ taş işçiliği, şifalı bitkiler ve hayvan bilimleri kökenlerini bu kavrama borçludur. Kilisenin klasik Babalarının çoğu sembolizm hakkında söyleyecek bir şeyleri vardır ve Roma zamanlarında çok yüksek bir üne sahip oldukları için, Davy'nin vurguladığı gibi (14) sembolün neden bu kadar derinden deneyimlendiği, sevildiği ve anlaşıldığı dönemin bu olduğunu görebiliriz. Pinedo, özellikle Orta Çağ'da, *Clavis Melitoniae*—antik sembolizmin ortodoks bir versiyonu. Pinedo'nun alıntıladığı Kardinal Pitra'ya göre, bu 'Anahtar'ın farkındalığı çoğu ortaçağ yazarında bulunur. Fikirlerinin veya çalışmalarının bir özetini vermek için burası doğru yer değil, ancak şu önemli eserlerden kısaca bahsetmek istiyoruz: Lille'li Alan, *Planctu Naturae'den;* Landsberg'li Herrad, *Hortus Deliciarum;* Bingen'li Hildegard, *Scivias Domini, Liber Divinorum Operum Simplicis Hominis;* Bernard Silvestris, *De Re Mundi Üniversitesi;* St. Victor'lu Hugh, *Didascalion, Hierarchiam Coelestem'deki Commentarium*, vb. *Anahtar* Sardis piskoposu Aziz Melito'nun MS 2. yüzyıldan kalma bir tasviri vardır. Hıristiyan sembolizminin diğer bazı kaynakları şunlardır: Rabanus Maurus, *Sacram Scripturam'daki Allegoriae;* Tusculum piskoposu Odo; Sevillalı Isidore, *Etimologiarum;* Johannes Scotus Erigena, John of Salisbury, William of St. Thierry, vb. St. Thomas Aquinas'ın kendisi pagan filozoflardan Hıristiyan hakikatlerinin dışsal ve kanıtlanabilir kanıtlarının kaynakları olarak bahseder. Ortaçağ sembolizminin mahrem doğasıyla ilgili olarak Jung, o günlerde 'analojinin mantıksal bir figürden çok gizli bir kimlik olduğunu', yani ilkel, animistik düşüncenin bir devamı olduğunu gözlemler (32).

Rönesans da sembolizme büyük ilgi gösterdi, ancak daha bireysel ve kültürlü, daha dünyevi, edebi ve estetik bir şekilde. Dante kendi *Komedi* Doğu sembolleri temelinde. 15. yüzyılda, MS 2. ve 3. yüzyıllarda yaşamış iki Yunan yazarından özellikle yararlanıldı. Bunlar, Horapollo'dur. *Hiyeroglif*; ve anonim derleyici *Fizyolog*. Mısır hiyeroglif sisteminden ilham alan Horapollo, anahtarı kendi zamanında kaybolmuş olan bu sistemin anlamını, yapılandırması ve temel sembolizmi temelinde yeniden inşa etmeye çalıştı. 1467'de, bir İtalyan yazar olan Francesco Colonna, bir eser yazdı: *Hipnerotomachia Poliphili* (Venedik'te 1499'da yayınlanan) yaygın bir başarı elde eden ve sembolün artık modern zamanlarda onu karakterize eden özel, hareketli önemini kazandığı bir çalışmadır. 1505'te Colonna'nın editörü Horapollo'nun çalışmasını yayınladı ve bu çalışma aynı zamanda iki önemli yazarı daha etkiledi: Andrea Alciati, *Amblemler* (1531), Avrupa'nın her yerinde din dışı sembolizme karşı orantısız bir ilgi uyandıracaktı (Henry Green, *Andrea*

*Alciati ve Amblem Kitapları*, Londra, 1872, amblemlerle ilgili üç binden fazla kitabın adını verir); ve özetin yazarı Giampietro Valeriano *Hiyeroglifi* (1556). 15. yüzyıl resminde sembolizme olan bu ilginin bol miktarda kanıtı vardır: Örneğin Botticelli, Mantegna, Pinturicchio, Giovanni Bellini, Leonardo; daha sonra, 16., 17. ve 18. yüzyıllarda, bu ilgi alegorik olana yöneldi. Orta Çağ'ın sonlarından itibaren Batı'nın sembol ve sembolist geleneği karakterize eden o birlik duygusunu kaybettiğini söyleyebiliriz. Yine de varlığının devam ettiğine dair kanıt, Giovanni da Udine'den Antonio Gaudi'ye, Bosch'tan Max Ernst'e kadar şairlerin, sanatçıların ve yazarların çalışmalarındaki çeşitli yönlerin ara sıra ortaya çıkmasıyla sunulmaktadır. Alman Romantizminde, ruhsal yaşamın daha derin katmanlarına olan ilgi -rüyalara ve anlamlarına, bilinçaltına- günümüzde sembolojiye olan ilginin kaynağı olmuştur; bu ilgi, hâlâ kısmen bastırılmış olsa da, katı bir kozmik örüntüye sahip bir sistem tarafından sınırlandırılmadan önce olduğu gibi, yine ruhun derin kuyularında ikamet etmektedir. Bu nedenle, Schubert, *Travmaların Sembolü* (1837), şöyle der: 'Oneirokritik, şiirsel ve kehanetsel deyimler tarafından kullanılan imgelerin ve biçimlerin prototipleri, etrafımızda Doğa'da bulunabilir, kendini maddileşmiş bir rüya dünyası, hiyeroglifleri varlıklar ve biçimler olan kehanetsel bir dil olarak ortaya koyar.' 19. yüzyılın ilk yarısının edebiyatının çoğu, özellikle İskandinav edebiyatı, sembolik olana, anlamlı olana yönelik bir duyguyu varsayar. Bu nedenle, Ludwig Tieck, *Rünenburg*, kahramanı hakkında şöyle der: 'O andan itibaren çiçeklerin güzelliğine duyarsızlaşır, çünkü çiçeklerde 'Doğanın açık yarasının' zonkladığını görebildiğine inanır' (bu, Philoctetes'in ve Amfortas'ın da temasıdır) *Parsifal*), 'kendini mineral dünyasına doğru çekilmiş buluyor.'

Sayısız *cinsler* sembolleri hala semeyotik biçimde, kemikleşmiş ve bazen evrensel düzlemden özele indirgenmiş olarak muhafaza ederler. Edebi amblemlere daha önce değinmiştik. Benzer bir sınıfta, ortaçağ ve Rönesans kağıt üreticilerinin kullandığı ayırt edici işaretler vardır. Bu bağlamda, Bayley, 1282'deki ilk ortaya çıkışlarından 18. yüzyılın ikinci yarısına kadar ezoterik bir anlama sahip olduklarını; ve bunlarda, fosillerde olduğu gibi, ortaçağ Avrupası'nın sayısız mistik mezhebinin ideallerinin kristalleşmesini görebileceğimizi söyler (4). Tüm Avrupa halklarının popüler sanatı, tükenmez bir sembol madenidir. Helmuth Th gibi bir esere sadece bir göz atmak yeterlidir. Bossert, kozmik ağaç, yılan, anka kuşu, ölüm gemisi, çatıdaki kuş, iki başlı kartal, gezegenlerin üçlü ve dörtlü iki gruba ayrılması, groteskler, eşkenar dörtgenler, çizgiler ve zikzaklar vb. gibi iyi bilinen konuları imgeler arasında bulmak için çalıştı. Ayrıca, efsaneler ve halk hikayeleri,

editörler sadık kalmışlardır, Perrault ve Grimm kardeşlerde olduğu gibi, efsanevi ve arketipal yapılarını korumuşlardır (38). Aynı şekilde, lirik şiirde, açık sembolizm kanonları içinde yaratılan eserlerin yanında - en iyi René Ghil'in eserlerinde gösterilmiştir - yaratıcı ruhtan kendiliğinden fışkıran sembolik motiflerin sık sık çiçek açmaları vardır.

## RÜYALARIN SEMBOLİK ANLAMI

Bir mitin bir halk, herhangi bir kültür veya tarihin herhangi bir anı için temsil ettiği şey, birey için rüyaların sembolik imgeleri, vizyonlar ve fantezi veya lirizm tarafından temsil edilir. Bu ayrım ikilik anlamına gelmez: birçok rüyanın önsezileri ifade ettiği bilinmektedir. Ancak sembol -veya önsezi- özel ve öznel olanın ötesine geçtiğinde, kendimizi kehanet ve kehanet alanında buluruz; sembolik yasalar her iki olguyu da açıklayabilir, ancak ikincisi doğaüstü olanın bir vahiy olabilir.

Çağdaş psikanalitik 'bilinçdışı' kavramımız göz önüne alındığında, sembollere yol açan tüm dinamik formların onun içine yerleştirilmesini kabul etmeliyiz; çünkü Jung'un düşünce tarzına göre, bilinçdışı 'insan zihninin ve icatlarının matrisi'dir (33). Bilinçdışı, teorik olarak Carus, Schopenhauer ve Hartmann tarafından ve deneysel olarak Charcot, Bernheim, Janet, Freud ve diğer psikologlar tarafından 'keşfedildi'. Ancak bu yeni edinilen bilgi, daha önce İnsan için dışsal olduğu düşünülen şeyin yalnızca içsel olduğunu gösterdi. Örneğin, Yunan kahinler rüyaların 'dışarıdan', yani tanrıların alanından geldiğine inanıyorlardı. Şimdi, Hindu'nun üç bilinç düzlemi doktrinine uygun olarak ezoterik gelenek, düşüncenin dikey bölünmesinin üç düzeyde de görülebileceğinin her zaman farkındaydı: bilinçaltı (içgüdüsel ve duygusal düşünce); bilinç (ideolojik ve refleksif düşünce); ve süper bilinç (sezgisel düşünce ve daha yüksek gerçekler). Bu nedenle, basitleştirme yoluyla, 'bilinçaltı' yerine Jung'un 'bilinçdışı' terimini benimseyeceğiz, çünkü birçok yazarla uğraşırken insan haklı olarak şu soruyu soruyor: 'Bilinçdışının bilinçliden 'daha yüksek' değil de 'daha düşük' olduğundan nasıl bu kadar emin olabiliyorlar?' (31).

Rüyalara ve sembolik içeriklerine olan ilgi Antik Çağ'a kadar uzanır; o zamanlar, teori hiçbir zaman bilinçli olarak formüle edilmemiş olsa da, fenomenin bir tür kişisel mitoloji olarak kabul edilebileceği ima edilmişti, ifade biçimi nesnel, kolektif mit olsa bile. İncil'in ünlü rüyaları; Artemidorus Daldianus'un kitabı; yorumlama

Keldani, Mısır ve Arap kökenli sözlükler, ruhun su altında kalmış yaşamı ve daha nadiren de dışsal ve nesnel gerçekler hakkında gizli gerçeklerin habercisi olarak rüyalara gösterilen ilgiye tanıklık eder. Diğer kehanet veya peygamberlik tekniklerinde olduğu gibi, oneiromancy mekanizması da evrensel bir olgudur; çünkü bu tür teknikler, bilinçaltının belirli uyaranlara yanıt olarak daha yüksek aktivitesine ve sayılar, yönelim, biçim ve mekan ilkelerine uygun olarak 'okunana' kadar algılanmayan bilinçaltı bilgi depolarının otomatik olarak edinilmesine dayanır. Jung'un bu evrensel olguya yaklaşım biçimini tekrar vurgulamalıyız. Jung, 'bir görüşün bu kadar uzun süre ve bu kadar yaygın bir şekilde benimsenmesinin, bir şekilde doğru olması gerektiğini, yani,*psikolojik olarak doğru*' Psikolojik gerçeği bir yargı ya da görüş olarak değil, bir olgu olarak açıklar ve bunun için dikkatli bir gösterimin ve doğrulamanın yeterli kanıt olduğunu düşünür (31).

Zaten kapsamlı bir rüya bibliyografyası mevcut olduğundan, burada yalnızca rüyaların İnsana en derin özlemleriyle, evrenin geometrik veya ahlaki yasalarıyla ve ayrıca su altındaki bilinçaltının sessiz kıpırtılarıyla temas kurmanın başka bir yolunu sağladığını hatırlatmak amaçlanmıştır. Teillard, rüyalarda ruhun en derinleri de dahil olmak üzere tüm katmanlarının açığa çıktığını belirtir. Ve embriyonun evrimsel hayvan aşamalarından geçmesi gibi, biz de yanımızda gün ışığına çıkarılabilecek arkaik 'anılar' taşırız (56). Öte yandan Carus, ruhun kozmik olanla iletişim halinde olduğuna ve oneirokritik olarak konuşursak, ruhun uyanık yaşamı yönetenlerden farklı gerçeklere duyarlı olduğuna inanıyordu; bu şekilde rüyaları, İnsanın Doğanın büyük sırlarına girmesini sağlayan ritüellerle ilişkilendirdi. Modern düşünme biçimlerinin ilkel düşünce süreçlerinden yalnızca bilinç açısından farklı olduğu ve bilinçaltının Üst Paleolitik Aşama'dan bu yana neredeyse hiç değişmediği genellikle kabul edilir.

O halde, oneirokritik semboller, mitolojik, dini, lirik veya ilkel sembollerden kesinlikle farklı değildir. Ancak, birincil arketiplerle birlikte, gerçeklikten alınmış varoluşsal imgelerin kalıntılarından oluşan, sembolik anlamdan yoksun olabilecek, fizyolojik ifadeler olabilecek (sadece anılar) veya köken aldıkları maddi ve birincil biçimlerle ilişkili bir sembolizme sahip olabilecek bir tür alt dünya bulunur. Bu sözlükte yalnızca geleneksel sembollere bağlı kaldık, ancak diğer daha 'yeni' sembollerin eskisinden türetilmesi gerektiği açıktır (motorlu aracın arabadan türetilmesi gibi) veya aksi takdirde sembolizm yoluyla ilişkilendirilmeleri gerekir

form, her ne kadar bu her zaman bir soru olsa da *benzer* semboller, değil *Aynı* sembol ne de aynı anlam düzenindedir.

Göz ardı edemeyeceğimiz bir sorun daha var: tüm insanlar aynı seviyede değil. Radikal farklılıklar fikrini veya ruhsal gelişim kavramını kabul etmesek bile -her zaman oryantal ve ezoterik bir dokunuşa sahip olan bir kavram- yoğunluk (duygu, iç yaşam, düşünce ve his zenginliği) ve kalite (entelektüel ve gerçek anlamda ahlaki eğitim) farklılıklarının, mantıksal veya büyülü düşünce, rasyonel spekülasyon veya oneirokritik ayrıntılandırma olsun, esasen farklı düşünce seviyelerine yol açtığı yadsınamaz. Havelock Ellis, olağanüstü rüyaların dahi insanlarla sınırlı olduğunu ve Jung'a göre ilkel ırkların bile benzer bir ayrım yaptığını belirtmiştir; Elgon ormanındaki Elgonyi kabilesi ona iki tür rüya tanıdıklarını açıklamıştır: önemsiz adamın sıradan rüyası ve genellikle seçkin insanların münhasır ayrıcalığı olan 'büyük vizyon' (34). Bu nedenle sembolik materyalin yorumlayıcı teorileri, az ya da çok patolojik bireylerin rüyalarının analizinden, normal insanların rüyalarından, seçkin insanların rüyalarından veya kolektif mitlerden çıkarılıp çıkarılmadığına göre değişmelidir. Birçok psikanalistin sembolik sınıflandırmalarına nüfuz eden materyalist ton, bilgi kaynaklarının doğasıyla açıklanmaktadır. Öte yandan, filozofların, din kurucularının ve şairlerin sembolizmi, tüm nesneleri kucaklayan, sonsuzu arayan ve mistik 'merkez'in gizemlerine işaret eden, tamamen idealist ve kozmik bir yönelime sahiptir. Bu, fantezi veya rüya anlatımlarının her zaman yalnızca anlatıcı için en kesin olanı değil, aynı zamanda onun için o an için en acı verici (yani en önemli) olanı da içerdiğini gösteren Jung tarafından doğrulanmıştır (31). Herhangi bir yorumlama sisteminin var olması gereken düzlemi belirleyen bu 'önem'dir. Freud'un tanımı ('Her rüya bastırılmış bir arzudur') aynı sonuca işaret eder, çünkü arzularımız özlemlerimizin ve potansiyellerimizin göstergesidir.



Onun içinde *Psişik Enerji Üzerine* Jung şunu ileri sürmüştür: 'Ruhsal olan, ruhta bir içgüdü, hatta gerçek bir tutku olarak ortaya çıkar. . . Başka bir içgüdüden türetilmez, fakat bir ilkedir. *kendine özgü*, yani içgüdüsel gücün özgül ve zorunlu bir biçimi.' Bu iddianın bilimin zorunlu olarak materyalist olduğu varsayımına son verecek gibi görünmesi bir yana, önemi, burada ele aldığımız ruhun temel Platoncu öğretisini ele almasıdır.

Jung'un maneviyat ilkesiyle aynı kefeye koyabiliriz, ancak bazen bu iki ilkeyi ayrı ayrı ele almak gerekebilir. Platon *Timaeus*, Plotinus *Dokuzlular* , ruhun yeryüzünde bir yabancı olduğu, uzaysız ve zamansız evrenden indiği veya günah yüzünden maddeye 'düştüğü', içe dönüş dönemine karşılık gelen hayat verici bir büyüme sürecini başlattığı fikrini geliştirir.

Herhangi bir anda, bu aşağı ve içe doğru hareketin tersi üretilebilir: ruh, kökeninin uzay ve zamanın ötesinde, canlı yaratıkların ve nesneler dünyasının ötesinde, hatta imgelerin ötesinde olduğunu hatırlar; sonra bedensel olanın yok oluşuna doğru yönelir ve Kökenine doğru yükselmeye başlar. Iamblichus bunu şu şekilde açıklar: 'Ruhun bir ilkesi, tüm Doğa'dan üstün olması ve onun aracılığıyla dünyanın düzeninin ve sistemlerinin üzerine çıkabilmemizdir. Ruh böylece tüm alt doğalardan ayrıldığında, bu hayatı başkasıyla değiştirir ve bu şeylerin düzenini terk ederek kendini ayrılmaz bir şekilde başkasıyla bağlar.' Dönme fikri, çoğu aşkın sembolün temel taşıdır: ortaçağ *Rota*; Budist dönüşümlerinin Tekerleği'nden; zodyak döngüsünden; İkizler burcu mitinden; ve *opus* simyacıların. Dünyanın bir labirent veya hayatın bir hac yolculuğu olduğu fikri, İnsanın mutlak hedefinin bir sembolü olarak 'merkez' fikrine yol açar - geri kazanılan Cennet, göksel Kudüs. Resimsel olarak, bu merkezi nokta bazen sembolik dairenin geometrik merkeziyle özdeşleştirilir; bazen onun üstüne yerleştirilir; ve diğer zamanlarda, oryantal *Shri Yantra*, hiç tasvir edilmiyor, öyle ki tefekkür edenin onu hayal etmesi gerekiyor.

Fakat sürekli olarak yeni bir sembol kisvesi altında belirli bir temanın tekrar ortaya çıktığını görüyoruz: kayıp nesne, imkansız veya çok zor girişim; ya da çeşitli niteliklerle eşitlenmeye başlıyor: bilgi, sevgi, istenen bir nesneyi elde etme, vb. Simya, oldukça iyi tanımlanmış iki aşamada geliştirildi: ortaçağ ve Rönesans, ikincisi 18. yüzyılda sona erdi ve bir kez daha iki orijinal bileşenine ayrıldı: mistisizm ve kimya. Simya, doğa bilimleri alanında olumlu keşifler yapma arzusuyla birlikte, manevi gerçekleri somutlaştırmayı amaçlayan sembolik bir tekniktir. Cadmus, Jason ve Siegfried gibi 'hazine' arayışlarında efsanevi ejderhayla yüzleşmek yerine, simyacılar *üretmek* sıkı çalışma ve erdem yoluyla. Çalışmaları ezoterik gerçeklerin basit bir ifşasını amaçlamıyordu, ne de materyalistti: ancak her iki amaç da onlar için mutlak öneme sahip bir şeyi başarmak için birleşti. Her işlem, her ayrıntı, her konu, her araç entelektüel ve

ruhsal yaşam: bunlar gerçek sembollerdi. Bir süre unutulduktan sonra simya, 'modern kimyanın kökeni' olarak yeniden değerlendirildi ve yakın zamanda

Bachelard, Silberer, Jung ve diğerleri, aynı anda şiirsel, dinsel ve bilimsel olan anlamının gerçek bütünlüğünü görmeye başladılar. Bachelard, simyanın 'psikolojik kesinlik niteliğine sahip olduğunu' (33) ve nesnel olguların bir tanımı olmaktan çok, insan sevgisini şeylerin 'kalbine' yansıtma girişimi olduğunu (1) belirtir. Jung, simyacıların deneylerinin tek amacının -eski kehanet teknikleri gibi, ancak ilki daha hırslı ve ısrarcıydı- ruhun en derin katmanlarını uyarmak ve maddi şeylerde psişik projeksiyonları kolaylaştırmak veya başka bir deyişle, maddi olguları evrenin ve ruhun kaderinin eksiksiz bir teorisine işaret eden semboller olarak deneyimlemek olduğunu iddia eder. Bu nedenle, 'araştırmacının kendisine kimyasal sürecin belirli davranışı olarak görünen belirli psişik deneyimleri olduğunu' söyler. Başka bir yerde bunu 'yansıtma yoluyla bilinçdışı psişik materyali dahil eden kimyasal araştırma' olarak tanımlıyor ve bu açıklamayı 'maddenin gerçek doğasının simyacı tarafından bilinmediğini' söyleyerek tamamlıyor. 'O bunu yalnızca ima yoluyla biliyordu. Bir çözüm ararken, bilinçdışını aydınlatmak için maddenin karanlığına yansıttı. Maddenin gizemini açıklamak için, açıklanması gereken şeye başka bir gizem yansıttı' (32).*toplam*Bu gizemin, en derin gizli özlemlerin,*tesadüf karşıtlığı*, 'simyacılar adeta deneycilerdir, Cusa'lı Nicholas ise filozofudur' (33). Ancak simyacı sadece deneylerini gerçekleştiriyormuş gibi davranmadı; aslında, derin ve acıklı bir şekilde altın arayışına dalmıştı. Bu ilgi, adanmışlık duygusuyla birlikte, tıpkı Kutsal Kase arayışında olduğu gibi, onun durmaksızın çalışmasının gerektirdiği erdemli pratik sayesinde nihai başarının garantisiydi. Altın yapmanın sırrını keşfetmek, ilahi lütfun işaretiydi. Jung, süreci psikolojik olarak, sonsuzluğun değişmez değerlerine doğru ilerlemede ruhun kirli faktörlerinin kademeli olarak ortadan kaldırılması olarak yorumlar. Ancak bu yorum, simyacıların kendileri tarafından tam olarak kavranmıştı: Michael Maier,*Semboller Aureae Mensae*(1617), 'kimyanın araştırmacıyı göksel nimetler üzerinde düşünmeye teşvik ettiğini' söyler. Dorn,*Fizik*(1661), işçi ile araştırması arasında var olması gereken ilişkiye şu sözlerle değinir: 'Kendiniz Birlik olmadan, Ötekilikten Birlik yaratamazsınız.' Birlik, farklı veya geçici olana duyulan arzunun ortadan kaldırılması ve zihnin 'daha yüksek' ve ebedi olana sabitlenmesiyle elde edilmiştir. Simyacıların şu sözü gerçekten de ünlüdür: *Aurum nostrum non est aurum vulgi.*Bu iddia—altınlarının olmadığı—

sıradan altın—onların sembolizminin, sembolün maddi gerçekliğini dışlayıp, manevi olanı tercih ettiğini gösteriyor gibi görünüyor. Ancak, elbette, bu kadar farklı geçmişlere sahip bu kadar çok araştırmacının çeşitli çalışmalarının hepsinin bir bütün olduğu gibi konuşmak tehlikelidir. Gerçek altına olan talep, şüpheci Aziz Thomas'ın özlemiyle aynı şey olarak yorumlanabilir. Seçilmiş azınlık, simyacının fırınının dibinde kurtuluş ışığı gibi parlayan 'yeraltı Güneşi'nin rüyasından gayet memnundu, bu kurtuluşun dini inancın ürünü olarak mı yoksa Jung'un İnsan hakkındaki en iyi düşüncelerini ve duygularını içine dökmüş gibi göründüğü o varsayımsal 'bireyleşme süreci'nin ürünü olarak mı kabul edildiği önemli değildi. Elbette, bu kavramın altında, mutluluğa yol açıyor gibi görünen üç yüce özlemden başkası gizli değildir: birincisi, simyacı Rebis veya androjen varlık, zıtlıkların birleşimini ve Platon'un 'küresel insanının' ikiye bölünmesinden itibaren cinsiyetlerin ayrılmasıyla oluşan işkencenin sona ermesini ifade eder; ikincisi, 'uçucu' ilkenin kurulması, yani öz elde edildikten sonra tüm değişim veya geçişin yok edilmesi; ve son olarak, evrenin mistik merkezinin, yani ışık saçan kökenin (32) ve ölümsüzlüğün sembolü olarak tek bir merkezi noktada yoğunlaşma.

## SEMBOLÜN TANIMLARI

Sembollerin ve sembolizmin doğasına ilişkin tanımlar ve analizler çok sık yapılır. Ancak, bu çalışmada her zaman olduğu gibi, karşılaştırmalı analizin sınırları içinde kalarak, daha düşünceli önerilerden bazılarını incelemek istiyoruz. Hindu filozof Ananda K. Coomaraswamy için sembolizm, 'imgelerle düşünme sanatı'dır, özellikle son üç yüz yılda, belki de Schneider'in deyimiyle 'Descartes'ın felaket teorileri'nin bir sonucu olarak, uygar İnsan için artık kaybolmuş bir sanattır. Coomaraswamy, o zaman, Fromm ve Bayley'nin kendi çalışmalarının başlıklarında açıkça belirtilen görüşlerini paylaşır: *Unutulmuş Dil* Ve *Sembolizmin Kayıp Dili*. Ancak bu kayıp -antropoloji ve psikanalizin gösterdiği gibi- bilinçle sınırlıdır ve 'bilinçaltı' ile ilgili değildir; belki de bunu telafi etmek için artık sembolik malzemeyle aşırı yüklenmiştir.

Diel, sembolün 'kesin ve kristalleşmiş bir ifade aracı' olduğunu, özünde içsel yaşama (yoğun ve nitel) karşılık gelen ve dışsal dünyaya (kapsamlı ve nicel) karşıtlık oluşturan bir şey olduğunu düşünür (15). Bu konuda, şunu ileri süren Goethe ile aynı fikirdedir: 'Sembolde, özel olan,

genel, *Olumsuz* bir rüya olarak, *Olumsuz* bir gölge olarak değil, anlaşılmaz olanın yaşayan ve anlık bir ifşası olarak.' Diel'in iç ve dış dünyalar arasında yaptığı ayrımın yalnızca Kartezyen yönteme değil, aynı zamanda *res cogitans* uzantıyı tanıyan bir şeydir. Öyleyse, nitel olan nicelik 'gruplarından' kaynaklanıyorsa, niceliği görmezden gelmesi nasıl mümkün olabilir?

Marc Saunier, edebi ve sözde mistik üslubuyla, sembollerin önemli bir özelliğine işaret ederek, sembollerin 'insanlar tarafından unutulmuş harikulade bir bilimin sentezleyici ifadesi' olduğunu, ancak 'bize olmuş ve olacak her şeyi, değişmez bir biçimde gösterdiğini' (49) belirtir. Böylece sembollere, zamansız nesneler olarak didaktik işlevlerini atfeder -ya da daha doğrusu tanır- *başlı başına* , en azından kendi iç yapılarında, zira diğer faktörler kültürel veya kişisel farklılıklar göstermektedir.

Yaratılan ile Yaratıcı arasındaki bağlantı sembolde de belirgindir. Jules Le Bêle, 'yaratılan her nesnenin, sanki ilahi mükemmelliğin bir yansıması, bir *doğal ve algılanabilir işaret* "doğaüstü bir gerçeğin' ifadesi, böylece Pavlus'un önermesini yankılamaktadır *Görünürlükten görünmezliğe* Sallust'un 'Dünya sembolik bir nesnedir' iddiası gibi. Landrit, 'sembolizmin, yaratılmış dünyayı Tanrı ile, maddi dünyayı doğaüstü ile birleştiren ilişkilerin bilimi; evrenin çeşitli parçaları arasında var olan uyumların bilimi (karşılıklılıklar ve analojiler)' olduğunu ve tüm şeylerin maddiliğinin, yani iç içe geçme sürecinin içinde işlediğini ısrarla savunur.

Burada bir ayrım ve bir açıklama yapmalıyız. Erich Fromm (23), sembolik bilginin normal kanalları boyunca yolunu çizerek, derece bakımından farklı olan üç tür sembol ortaya koyar: (*A*) *geleneksel*, (*B*) *tesadüfi*, (*C*) *evrensel.* Birinci tür, herhangi bir optik veya doğal temelden arındırılmış sabit bir yakınlığın basit kabulünü içerir: örneğin, endüstride, matematikte ve diğer alanlarda kullanılan birçok işaret. İkinci tür, kesinlikle geçici koşullardan kaynaklanır ve rastgele temas yoluyla yapılan çağrışımlardan kaynaklanır. Üçüncü tür, şu anda incelediğimiz ve Fromm'a göre, varlığın varlığı olarak tanımlanan türdür. *içsel ilişki* sembol ve temsil ettiği şey arasındaki ilişki. Bu ilişkinin her zaman aynı canlılığa sahip olmadığı açıktır. Bu nedenle, daha önce de belirttiğimiz gibi, sembolleri kesin bir şekilde sınıflandırmak zordur.

Bu imge ve duygu dili, o halde, kesin ve kristalleşmiş bir ifade aracına dayanır ve İnsanın dışındaki (kozmik düzen) ve içindeki (düşünce, şeylerin ahlaki düzeni, ruhsal evrim, ruhun kaderi) aşkın gerçekleri açığa çıkarır; dahası, şu niteliğe sahiptir:

Schneider'e göre, dinamizmini artırır ve ona gerçekten dramatik bir karakter kazandırır. Bu nitelik, sembolün özü, temsil ettiği fikrin çeşitli yönlerini (tez ve antitez) aynı anda ifade etme yeteneğidir (51). Bunun geçici bir açıklamasını yapalım: bilinçdışı veya sembollerin yaşadığı 'yer', karşıtlığın içsel ayrımlarını tanımaz; veya yine, 'sembolik işlev', bilincin kendi başına çözemediği karşıtlıklar arasında bir gerilim durumu kurulduğunda tam o anda ortaya çıkar.

Psikologlar için sembol neredeyse tamamen zihinde var olur ve daha sonra dışarıya Doğa'ya yansıtılır, ya dili varlığı ve biçimi olarak kabul eder ya da varlığı ve biçimi dramatik karakterlere dönüştürür, ancak sembolizmi tartışılmaz makrokozmos=mikrokozmos denklemine dayandıran oryantalistler ve ezoterik düşünürler tarafından bu şekilde görülmez. Bu nedenle René Guénon şunu belirtir: 'Sembolizmin gerçek temeli, daha önce de söylediğimiz gibi, tüm gerçeklik düzenlerini birbirine bağlayan, onları birbirine bağlayan ve sonuç olarak doğal düzenin tamamından doğaüstü düzene uzanan bir uyumdur. Bu uyum sayesinde, Doğa'nın tamamı yalnızca bir semboldür, yani gerçek önemi ancak bizi doğaüstü veya "metafizik" gerçeklerin farkına varmamızı sağlayabilen bir işaret olarak görüldüğünde ortaya çıkar - kelimenin tam ve gerçek anlamıyla metafizik, ki bu da *sembolizmin temel işlevi*. . . . Sembol, sembolize edilen şeyden her zaman aşağı olmalıdır, bu da tüm doğalcı sembolizm kavramlarını yok eder' (29). Bu son fikir, Guénon tarafından tekrar tekrar vurgulanır ve 'üstün olanın asla aşağı olanı sembolize edemeyeceğini, ancak tersinin doğru olduğunu' (25) ilan eder (eklemeliyiz ki, belirli bir tersine çevirme sembolüyle uğraşıyoruz). Öte yandan, üstün olan bize aşağı olanı hatırlatabilir.

Mircea Eliade'nin gözlemleri bu açıdan çok ilginçtir. Sembole, İnsan (veya onun ilgi alanlarından herhangi biri) olan bu 'parçanın' sınırlarının ötesine geçme ve bu 'parçayı' daha geniş kapsamlı varlıklarla bütünleştirme misyonunu yükler: toplum, kültür, evren. Bu sınırlamalar içinde, 'sembolik işlev tarafından sahiplenilmesinin bir sonucu olarak bir sembole dönüştürülen bir nesne, Her Şey ile birleşmeye meyilli olsa bile... bu birleşme bir karışıklıkla aynı şey değildir, çünkü sembol hareketi veya dolaşımı bir seviyeden diğerine sınırlamaz ve tüm bu seviyeleri ve (gerçekliğin) düzlemlerini bütünleştirir, ancak bunları kaynaştırmadan -yani yok etmeden', kısacası, onları bir sistem içinde bütünleştirir. Öte yandan, Eliade, Her Şey'in önemli bir parçanın içinde yer alıyormuş gibi görünebilmesinin, her parçanın Her Şey'i yeniden ifade etmesinden kaynaklandığına inanır: 'Bir ağaç, ortaya koyduğu güç sayesinde, kutsanmış bir

cennet, ağaç olmaktan çıkmadan; ve eğer kozmik bir ağaç olursa bunun nedeni *ne tezahür ediyor*'Bütünlüğün ne gösterdiğini nokta nokta yeniden ifade eder' (17). Burada Erich Fromm'un bahsettiği 'içsel ilişki'nin açıklamasına sahibiz. Başka bir gerçeklik düzlemine dönüştürülmüş olsa da, bir süreç ile diğeri, bir nesne ile diğeri arasındaki temel ilişkiden oluşur, ritim olarak tanımlanan yakın bir ilişkidir.

## SCHNEIDER'İN 'ORTAK RİTMİ'

Gerçekliğin iki düzlemi arasındaki analoji, her ikisinde de 'ortak bir ritim'in varlığına dayanır. Burada ritimle 'zamandaki algılanabilir düzen'i değil, bir karakterin veya figürün sahip olduğu ve başkanlık ettiği veya kendisinden kaynaklandığı nesneye aktarılan tutarlı, kesin ve dinamik faktörü kastediyoruz. Bu ritim temelde belirli bir canlılıktan veya verili bir 'sayıdan' kaynaklanan bir harekettir. Kendini karakteristik bir ifade veya biçimsel kristalleşme olarak gösterir. Dolayısıyla, kıvrımlı hareketiyle canlı yılan ile cansız bir kabartmada beliren yılan arasında, yalnızca biçimsel (hayvanın tasarımında, eğiliminde veya belirli biçiminde) değil aynı zamanda ritmik olan -yani ton, modalite, vurgu ve ifade açısından- bir analoji olabilir.

Martin Buber, doğal, ilkel şiir üzerine yaptığı çalışmada, İnsanın -ister megalitik İnsan, ister çağdaş İlkelimiz, isterse kozmosla ilişkilerinde doğal kendiliğindenliği arayan 'romantik' İnsan olsun- 'her gece gördüğü Ay'ı düşünmediğini; çünkü aklında kalan şeyin dolaşan, ışıklı bir diskin ya da onunla ilişkili şeytani bir varlığın imgesi değil, doğrudan duygusal imge, bedenlerin içinden akan ay sıvısı olduğunu' belirtir (Gaston Bachelard'ın alıntısı, 2). Bu, aynı zamanda Schneider'in de görüşüdür ve bir dalganın hareketini hareket eden bir koyun sürüsünün sırtlarının hareketiyle özdeşleştirebilen İlkel İnsan'ın sembolik ve ritmik düşünceye olan yatkınlığına işaret eder (51). Davy, Boethius'un daha önce, yalnızca aynı ortak maddeye sahip olan şeylerin (bu bağlamda aynı 'hayati yönü' kastediyoruz) karşılıklı olarak dönüşebileceğini ve birbirlerinin yerine geçebileceğini ileri sürdüğünde 'ortak bir ritme' değindiğini hatırlatır (14). Ritim, mesafelerin, niceliksel değerlerin bir gruplandırılması olarak anlaşılabilir, ancak aynı zamanda ritmik sayılar tarafından belirlenen biçimsel bir örüntü, yani mekansal, biçimsel ve konumsal benzerlik olarak da anlaşılabilir.

Ancak ritim kavramının daha derin bir anlamı vardır ki bu tam olarak Schneider'in İlkel İnsan'ın özdeşleşmesi temelinde açıkladığı anlamdır.

Gerçekliğin iki veya daha fazla farklı yönüne sahip bir 'yaşayan, dinamik hücre'. Bu nedenle, şunu belirtiyor: 'Ortak ritmin tanımı, söz konusu kültüre göre önemli ölçüde değişir. İlkel varlıklar, özellikle sesin tınısında, yürüme ritminde, harekette, renkte ve malzemede ilgili ritimler buldular. Daha gelişmiş kültürler bu kriterleri korurlar, ancak sesin ve yürüme ritminin kriterlerinden daha çok biçime ve malzemeye (görsel) önem verirler. Bu ilişkili ritimleri ilkel insanların yaptığı gibi dinamik ve sanatsal olarak kavramak yerine, daha yüksek kültürler bunları soyut değerler olarak düşünür ve bunları statik ve geometrik bir türün mantıklı bir sınıflandırmasına göre düzenlerler. . . . İlkel İnsan, biçimlerin ve fenomenlerin esasen akışkan olduğunu görmüşken, daha gelişmiş medeniyetler biçimlerin statik yönüne ve şeklin tamamen geometrik ana hatlarına gururla yer vermişlerdir' (50).

Ritim ve modlar, o zaman, farklı gerçeklik düzlemleri arasında ilişkilerin kurulmasına izin verir. Doğa bilimi, yalnızca Linnaeus'un sınıflandırmasına göre 'yatay' varlık grupları arasında ilişkiler kurarken, mistik veya sembolik bilim, aynı kozmik ritim içinde olan nesneler, yani konumları başka bir gerçeklik düzlemindeki başka bir 'benzer' nesneninkine 'karşılık gelen' nesneler arasında 'dikey köprüler' kurar: örneğin, bir hayvan, bir bitki veya bir renk. Schneider'e göre, bu karşılıklılık fikri, evrenin çözülmez birliğine olan inançtan kaynaklanmaktadır. Böylece, megalitik ve astrobiyolojik kültürlerde, en farklı fenomenler, 'ortak bir ritme' sahip olmaları nedeniyle bir araya getirilir; 'bu nedenle, aşağıdaki gibi unsurların ilişkili olduğu görülür: müzik veya kültürel enstrümanlar ve iş araçları; hayvanlar, tanrılar ve gök cisimleri; mevsimler, pusulanın noktaları ve maddi semboller; ritüeller, renkler ve görevler; insan vücudunun parçaları ve insan hayatındaki evreler' (51). Sembolizm, aynı ritme sahip olguları bir araya getiren ve hatta bunların birbirleriyle etkileşime girmesine izin veren manyetik bir güç olarak adlandırılabilir. Schneider bundan bazı önemli ontolojik sonuçlar çıkarır: Eşmerkezli düzlemlere yayılan dışsal biçimlerin görünürdeki çokluğu aldatıcıdır, çünkü son çare olarak evrenin tüm olguları, zamanın geçişiyle gruplandırılmış ve düzenlenmiş birkaç temel ritmik biçime indirgenebilir' (51). Ayrıca gnostik sonuçlar da çıkarır: 'Sembol, yaratılışın mistik ritminin ideolojik tezahürüdür ve sembole atfedilen gerçeklik derecesi, İnsanın bu mistik ritme gösterebildiği saygının bir ifadesidir' (50). İnsanın dışındaki dünya ile İnsanın fizyolojisi arasındaki ritmik bağ, Schneider'in İlkel İnsan ve hayvan totteminin -farklı varlıklar olsalar da- temel öğesi*ağlama sembolü*(51). Jung,

Bu kavramın psikolojik etkileri, ritim ve duygu arasındaki derin ve sürekli ilişkiyi göstermektedir (31).

Bu noktada Schneider'in tezinde örtük olarak varılan sonuca, fenomenlerin aldığı formların çokluğuna rağmen evrende açıkça bağımsız formların eksikliğine değinmeliyiz. Gerçekten de, formların sistematik analizinde morfoloji, yalnızca birkaçının temel olduğunu bulmuştur: Bu, özellikle ovoidin kürenin, onun parçasının ve birçok ara formun türetildiği temel bir form olduğu biyoloji için geçerlidir. Aslında, sembolik analizler genellikle kapsamın belirli bir daralmasını derinlikte ek bir zenginlikle telafi ediyor gibi görünmektedir, çünkü var olan birkaç temel durum, değişen, ancak ikincil, kılıklarda görünmektedir. Benzer şekilde, tek 'orijinal' sayılar Yunan sisteminin ilk on yılı veya oryantal sistemde on ikiye kadar olan sayılardır. Gerisi, yalnızca temel serinin yeniden düzenlenmesi olan 'çokluk' kuralına girer. Ayrıca, sembolizmin yeri, her varlığın, her formun, her ritmin arketipal örüntüsü içindedir. Bu arketipal örüntü içinde, konsantrasyon ilkesi sayesinde, tüm benzer varlıklar tek bir varlık olarak sunulabilir. Ve ayrıca, bu birlik sayesinde, baskın ritim ayrı görünebilecek her şeyi dönüştürür; böylece, bir örnek vermek gerekirse, sadece tüm ejderhalar Ejderha'yı temsil etmekle kalmaz, aynı zamanda bir ejderhaya benzeyen herhangi bir sembolik leke de Ejderha'dır. Ve bunun 'yeterli özdeşlik' ilkesinin bir sonucu olduğunu göreceğiz.

JUNG'UN ARKETİPİ

Makrokozmos=mikrokozmos denkleminde, birincisini ikincisiyle veya tam tersini açıklamanın ima edilen olasılığı vardır. Schneider'in 'ortak ritmi' daha çok İnsanı dünyaya referansla açıklama eğilimine aittir, Jung'un 'arketipi' ise dünyayı İnsana referansla açıklama eğilimindedir. Bu mantıklıdır, çünkü arketip formlardan, figürlerden veya nesnel varlıklardan değil, insan ruhundaki imgelerden, bilinçdışının çalkantılı derinliklerinden kaynaklanır. Arketip, ilk etapta, bir epifani, yani gizli olanın, gizli olan yoluyla açığa çıkmasıdır: vizyon, rüya, fantezi, mit. Jung'a göre, bu ruhsal tezahürler canlı şeylerin yerine geçmez - cansız kuklalar değildir; bilinçdışından sürekli akan içsel yaşamın meyveleridir, yaratılışın kademeli olarak ortaya çıkmasıyla karşılaştırılabilir bir şekilde. Tıpkı yaratılışın varlıkların ve nesnelerin gelişmesini belirlemesi gibi,

psişik enerji bir görüntüye, gayriresmi ile kavramsal, karanlık ile aydınlık arasındaki gerçek sınırları belirleyen bir varlığa dönüşür.

Jung, en büyük sürekliliğe ve verimliliğe, psişik evrim için en büyük potansiyele sahip olan ve aşağıdan yukarıya doğru yönelen evrensel sembolleri belirtmek için 'arketip' sözcüğünü kullanır. *Psişik Enerji Üzerine*, özellikle şunu söylüyor: 'Enerjiyi dönüştüren psikolojik mekanizma semboldür.' Fakat buna ek olarak, arketipe farklı bir anlam veriyor ve onu sembolden ontik önemi açısından ayırdığında, onu kesinlikle ruhun yapısıyla ilişkilendiriyor. Bunu açıklamak için Jung'un kendi gözlemlerinden bazılarını alıntılayalım: 'Arketipler, ruhun numinoz, yapısal unsurlarıdır ve bilinçli zihinden kendilerine en uygun içerikleri çekmelerini sağlayan belirli bir özerkliğe ve özgül enerjiye sahiptirler. Semboller dönüştürücüler olarak hareket eder, işlevleri libidoyu "daha düşük" bir formdan "daha yüksek" bir forma dönüştürmektir. . . . Bu açıkça miras alınan fikirlerle ilgili bir sorun değildi, paralel imgeler üretmeye yönelik doğuştan gelen bir eğilimdi veya daha doğrusu tüm insanlarda ortak olan özdeş psişik yapılar, ki bunlara daha sonra kolektif bilinçdışının arketipleri adını verdim. Bunlar biyolojideki "davranış örüntüsü" kavramına karşılık gelir' (31). 'Arketipler dışsal, ruhsal olmayan hiçbir şeyi temsil etmezler, ancak elbette imgelerinin somutluğunu dışarıdan alınan izlenimlere borçludurlar. Aksine, alabilecekleri dışsal biçimlerden bağımsız olarak ve bazen onlarla doğrudan zıtlık içinde, bireysel olmayan bir ruhun yaşamını ve özünü temsil ederler' (33). Yani, bireysel ruhun birliği ve yalnızlığı ile evrenin çeşitliliği arasında bir ara alan vardır:*res cogitans*ve*res geniş* Descartes'ın ve bu alem, ruhtaki dünyanın ve dünyadaki ruhun imgesidir, başka bir deyişle, arketipler tarafından hazırlanan alanlarda 'çalışan' sembolizmin 'yeri'dir - ebediyen mevcuttur, 'sorun, bilincin onları algılayıp algılamadığıdır' (32).

Onun içinde*Analitik psikoloji denemeleri*, Jung arketiplerin doğasını yine hem imgelerin hem de duyguların (yani ritimlerin) hazır sistemleri olarak tanımlar. Beyin yapısıyla birlikte miras alınırlar -aslında, onun psişik yönüdürler. Bir yandan içgüdüsel önyargıların en güçlüsüdürler, diğer yandan içgüdüsel adaptasyonlara yönelik düşünülebilecek en etkili yardımcılardır. Jung, atalardan kalma bu tür 'imge rehberleri' fikrinin, bunlara 'ilkel fanteziler' adını veren Freud'da çoktan ortaya çıktığını belirtir. Jolan de Jacobi, Jung'un psikolojisi üzerine yaptığı çalışmada (30), Jung'un bu ifadeyi, onu çok benzer bir anlamda kullanan St. Augustine'den aldığını söyler

platonik 'fikir', yani varoluş gerçekliklerinin yankılar ve parçalar olarak ortaya çıktığı ilkel gerçeklik. Arketipler her şeyi kapsayan benzetmeler gibidir: anlamları yalnızca kısmen erişilebilirdir; en derin önemleri İnsanın kendisinden çok önce var olan ve İnsanın çok ötesine ulaşan bir sır olarak kalır. Jolan de Jacobi, pratik amaçlar için sembolleri arketiplerle özdeşleştirir ve ikincisinin örnekleri olarak şunları belirtir: 'gece deniz geçişi', 'balina-ejderha', prens, çocuk, büyücü veya bilinmeyen genç kız gibi figürler. Jung'un kavramlarını daha derinlemesine psikolojik ve antropolojik teorisine girmeden tartışamayız, ki bu da bu çalışmanın kapsamının ötesinde olacaktır. Sembol ve arketip arasındaki ilişkiye veya özdeşliğe geri dönersek, ikincisinin ilkinin efsanevi ve yalnızca insani yönü olduğunu, buna karşın katı bir sembol sisteminin insan bilinci olmadan bile var olabileceğini söyleyebiliriz, çünkü bu sistem Schneider'in 'ortak ritmi' üzerine yorum yaparken bahsettiğimiz 'dikey' ilişkiler tarafından belirlenen bir kozmik düzene dayanmaktadır. Kısacası, titreşim sistemlerini, tek bir temel ve orijinal 'modeli' yankılayarak, genellikle sayısal dizilerde ifade edilen bir ruhsal dile dönüştüren bir sentezdir.

## SEMBOLÜN ANALİZİ

'Sembolizm' kavramını ve her sembolün yaratılışını ve canlılığını kavramamızı sağlayan temel fikirler ve varsayımlar şunlardır:

(*A*) Hiçbir şey anlamsız veya nötr değildir: her şey önemlidir. (*B*) Hiçbir şey bağımsız, her şey bir şekilde başka bir şeye bağlıdır.*C*) Niceliksel olan, niceliğin anlamını oluşturan bazı temel unsurlarda nitel olana dönüşür. *D*) Her şey seri. (*ve*) Seriler, konum olarak birbirleriyle ilişkilidir ve her serinin bileşenleri anlam olarak ilişkilidir. Bu serisel özellik, fiziksel dünya (renk, ses, doku, manzara vb. yelpazesinde) için olduğu kadar ruhsal dünya (erdem, kusur, mizah, duygu vb.) için de geçerli olan temel bir olgudur. Seri düzenlemeyi açıklayan faktörler şunlardır: sınırlama; süreksizlik ve sürekliliğin bütünleştirilmesi; uygun düzen; derecelendirme; numaralandırma; bileşen öğelerin içsel dinamizmi; kutupluluk; simetrik veya asimetrik denge; ve bir bütün olarak kavram.

Herhangi bir 'sembol'ü alırsak -örneğin kılıç veya kırmızı renk- ve yapısını analiz edersek, hem gerçek hem de sembolik bileşenlerine ayrılabileceğini göreceğiz. İlk olarak, nesneyi kendi içinde, yalıtılmış bir şekilde buluruz;

İkinci olarak, nesnenin faydacı işlevine, üç boyutlu dünyadaki somut veya olgusal gerçekliğine bağlı olduğunu görüyoruz - doğrudan, kılıç durumunda; veya dolaylı olarak, örneğin bir pelerine renk vererek, kırmızı renk durumunda; üçüncü olarak, nesnenin bir sembol olarak değerlendirilmesini sağlayan şeyi buluyoruz: 'sembolik işlev' olarak adlandırdığımız yapı veya

Herodot'un Historiarum liber'indeki gravür (Paris, 1510)
kadim suların önemli sembolleriyle,
gemi, kadın, arılar ve anka kuşu

tüm benzer serilerdeki karşılık gelen eşdeğerleriyle bağlantı kurma nesnesi, yine de esas olarak belirli metafizik anlamı göstermeye eğilimlidir. Bu sembolik işlevde hala sembolik anlam ile

Genel anlam, ikincisi çoğunlukla belirsiz ve çeşitliliği asla kaotik olmayan, 'ortak bir ritmin' koordinat çizgisi boyunca düzenlenmiş imalarla yüklüdür.

Böylece, kılıç, demir, ateş, kırmızı renk, tanrı Mars, kayalık dağ, hepsi birbiriyle ilişkilidir çünkü hepsi tek bir 'sembolik çizgi' boyunca yönlendirilmiştir. Hepsi, sembolik işlevlerinin en derin anlamı olan 'ruhsal kararlılık ve fiziksel yok oluş' özlemini ima eder; ancak buna ek olarak, hepsi birbirine bağlıdır -birbirlerine çağrıda bulunurlar, denebilir ki- tüm bu fenomenleri birbirine bağlayan içsel yakınlık sayesinde, ki bunlar gerçekte, tek bir temel kozmik modalitenin eşlikçileridir.

Sonuç olarak, her türlü nesneyi (fiziksel, metafiziksel, zihinsel, gerçek ve gerçek olmayan, 'psikolojik gerçekliğe' sahip oldukları sürece) birbirine bağlayan bu ilişki ağının dışında, sembolik düzen, maddi ve ruhsal (görünür ve görünmez) arasındaki genel bir korelasyon ve anlamlarının açığa çıkmasıyla kurulur. Nesnenin 'varoluş biçimini' açıklayan bu bileşenler, tamamlayıcı veya farklı olabilir; ikincisinde ikircikli bir sembol üretilir. Schneider flütü bir örnek olarak gösterir (50). Flüt form olarak fallik ve erildir, oysa sesi dişildir. Derin eril tonları ve yuvarlak, dişil şekilleriyle davula ilginç, ters bir ilişki içinde duran bir enstrümandır. Soyut formlar (geometrik veya biyomorfik, entelektüel veya sanatsal) ve nesneler arasındaki ilişkinin vazgeçilmez bir yönü, birbirleri üzerindeki karşılıklı etkileridir. Başka bir sembolü analiz edelim: örneğin su. Onun baskın özellikleri şunlardır: (i) döller; (ii) arındırır; (iii) çözer. Bu üç niteliğin o kadar çok ortak noktası vardır ki, ilişkileri çeşitli şekillerde ifade edilebilir, ancak her zaman sabit bir faktör ortaya çıkar: formun askıya alınması -yani, herhangi bir sabit formun (akışkanlığın) olmaması- bir yandan maddi, yaşayan dünyanın döllenmesi veya yenilenmesi işlevleriyle, diğer yandan da ruhsal dünyanın arınması veya yenilenmesiyle bağlantılıdır. Kozmosun katı alanlarının ortasında beliren suyun, bozulmuş olanı yok etme ve yeni bir yaşam döngüsü başlatma gücüyle geniş sembolizmini açıklamaya yardımcı olan bu bağdır -son anlam, Kova ve Balık burçlarına kadar uzanan ve Mezmur'un sözlerini doğrulayan bir anlamdır: 'Su gibi döküldüm ve bütün kemiklerim yerinden çıktı' (Mezmur xxii, 14).

Bu temel kavramlar, o halde, sembolik şeylerin düzeninin gerekçelendirilmesi ve temelidir. Ancak Jung, sembolik mantığı çerçevesinde çalışırken, onlara aynı önceliği vermez. Libidodan veya yaşamsal enerjiden bahsederken, şu sembolleştirme olasılıklarına sahip olduğumuzu söyler: (i)

*Benzer karşılaştırma*(yani, aynı koordinatta bulunan iki nesne veya kuvvet arasındaki bir karşılaştırma (örneğin, ateş ve güneş). (ii) *Nesnel, nedensel karşılaştırma*((örneğin, hayat verici olarak güneş gibi) sembolik nesnenin kendi özelliklerine dayanan (iii)*Öznel, nedensel karşılaştırma*((iv) İkinci grup gibi işleyen, ancak içsel gücü, ilgili sembolik işlevi olan bir sembol veya nesneyle (örneğin fallus veya yılan) hemen özdeşleştiren*Fonksiyonel karşılaştırma*, sembolik nesnelerin kendilerine değil, onların etkinliklerine dayalıdır ve imgeyi dinamizm ve drama ile besler; örneğin, libido boğa gibi dölleyicidir, yaban domuzu gibi tehlikelidir, vb. Bu son grubun mit ile ilgisi kendiliğinden açıktır (31).



Buna göre*Tabula Smaragdina*, dış ve iç dünya arasındaki analojinin üçlü ilkesi şudur: (i) her iki dünyanın ortak kaynağı; (ii) psişik olanın fiziksel olana etkisi; (iii) fiziksel dünyanın ruhsal olana etkisi. Ancak analoji yalnızca iç ve dış dünya arasındaki ilişkide değil, aynı zamanda fiziksel dünyanın çeşitli fenomenleri arasındaki ilişkide de yatmaktadır. Maddi veya biçimsel benzerlik, olası birçok analojiden yalnızca biridir, çünkü analoji işlevle bağlantılı olarak da var olabilir. Bazen, seçme eylemi içsel güdüler ve nihai hedef arasında temel bir analoji ortaya koyar. Açıklamak amacıyla bazı analoji örneklerini aktaralım. Dini literatürden, St. Bruno Tarikatı'nın toplulukları için sarp ve uzak yerleri tercih ettiğini; Benediktinlerin dağ yüksekliklerini; Sistersiyenlerin hoş vadileri; ve St. Ignatius'un Cizvitlerinin şehirleri seçtiğini öğreniyoruz. Bu vakıfların karakterini bilenler için, bu vakıfların konum seçimlerinin bir manzara sembolizmini ima ettiğini veya başka bir şekilde bakıldığında, seçilen yerlerin bu toplulukların her birinin ardındaki yönlendirici ruhun açık bir kanıtı olduğunu belirtmeye neredeyse gerek yoktur.

Ekvator Afrika'sındaki Pigmeler, gökkuşağında Tanrı'nın onlarla iletişim kurma arzusunu dile getirdiğine inanırlar. Bu yüzden gökkuşağı belirir belirmez yaylarını alıp ona doğru ok atarlar... (17). Bu çarpıcı görüntünün eşsiz güzelliği, bize herhangi bir analizin yapabileceğinden daha fazla benzetme hakkında bilgi verir. Aynı türden başka şeyler de bazı batıl inançlarda görülebilir, örneğin birçok ırkın,

bir bebeğin doğumu sırasında evde, dünyaya gelişini kolaylaştırabilirler (21). Bir benzetme daha: Doğu teogonilerinin hem ilerici çoğalma hem de bölünme olarak açıkladığı yaratılış süreci, her şeyin birlikten türediği için, Mısır'da Osiris'in, Hindistan'da Prajapati'nin ve Yunanistan'da Dionysos'un bedeninin parçalanmasıyla ilgili mitlerde benzer bir karşılığı vardır (40). Resmi benzetme veya benzerlik örnekleri olarak, Merkez'e atıfta bulunmanın dört sembolik yolunu alıntılıyoruz: merkezinde ya tamamen süslenmemiş ya da sadece bir tanrının sembolü veya imgesiyle dolu bir alan bulunan Hindu Dönüşüm Tekerleği; veya Çin *Pi*, ortasında delik bulunan bir yeşim diski; veya gökyüzünü delen Kutup yıldızının, yalnızca geçici olan dünyanın zaman ve mekan kısıtlamalarından kurtulmak için hareket etmesi gereken yolu işaret ettiği fikri; veya son olarak Batı'da, merkezinde Kutsal Kase'nin durduğu Yuvarlak Masa. Tüm bu çok farklı nesnelerde, bir ikiliğin imgesinin neredeyse takıntılı bir tekrarını görebiliriz: fenomenler dünyasının tarif edilemez kökeninin iki yönlü bir imgesi olarak merkez, çevreyle karşılaştırılır. Ancak analojide büyük olasılıklar açan bir efsane vardır, çünkü hem biçimsel analoji (benzerlik) hem de işlevsel analoji içerir. Bu, Kutsanmış Form yukarı kaldırılırken Ayini terk edip avlanmaya giden lanetli avcının mitidir. Burada fiziksel dünyanın yaratılışını 'tekrarlayan' bir sarmal hareket tasvir edilebilir. Ruh, merkezi (Ev Sahibinin dairesel biçimi) terk eder ve hareketin daha hızlı olduğu tekerleğin dış kısmına doğru hareket eder (erişilemez bir avın peşindeki sonsuz kovalamaca ile sembolize edilir).

Birleştirici ve düzenleyici bir süreç olarak analoji, sanatta, mitlerde ve şiirde sürekli olarak görünür. Varlığı her zaman iş başında olan mistik bir gücü, dağılmış olanı yeniden birleştirme ihtiyacını ele verir. Tek temeli analoji olan iki vakadan alıntı yapalım -biri sanat eleştirisi, diğeri edebiyat ama birincisiyle ilgili-. Cohn-Wiener, 'Kabartmalar, orada (Babil'de) giysilerin Mısır'daki gibi bedenin şeklini vurgulamadığını anlamamızı sağlar: onu gizler, tıpkı duvar resimlerinin bir binanın kaba izlerini gizlemesi gibi.' Théophile Gautier, Burgos katedralini şöyle tanımladı: 'Taş bir piramit kadar geniş ve bir kadının buklesi kadar narin' ve Verlaine, (bu katedrali yaratan) Orta Çağ'ı şöyle adlandırdı: 'Geniş ve narin'.

Analoji çalışmamızda ısrarcı olmalıyız, çünkü bu belki de tüm sembolik yapının temel taşıdır. 'Güneş karanlığı yener' ve 'Kahraman canavarı öldürür' ifadelerinde ifade edildiği gibi iki paralel eylem alırsak, iki ifade (ve iki eylem) arasında bir uyum vardır. Her birini üç parçalı bir dizi olarak kavramalıyız: özne, fiil, yüklem.

İşlevsel bir benzetmedir: her iki özne, her iki fiil, her iki yüklem birbiriyle ilişkilidir. Ayrıca, 'ortak bir ritme' sahip iki eylem seçtiğimiz için, dizinin parçaları sistemde herhangi bir kopukluğa veya karışıklığa neden olmadan değiştirilebilir veya yer değiştirilebilir: aynı şekilde şunu da söyleyebiliriz: 'Güneş canavarı öldürür' veya 'Kahraman karanlığı yener'. Başka bir örnek vermek gerekirse, paralel ifadelerde: 'Güneş altın parlaklığıyla parlar' ve 'Altın altın parlaklığıyla parlar', ortak yüklem yalnızca yer değiştirmeye değil, aynı zamanda öznenin özdeş denklemine de izin verir. Aradaki ifadeden: 'Güneş altın gibi parlar' veya 'Altın güneş gibi parlar', çürütülemez bir sonuç çıkar: 'Güneş, parlaklığı kadar altındır—altındır.' Bu denklem, bileşenlerinin içsel değeri nedeniyle değil, konumlarının önemi nedeniyle oluşur, çünkü ilişki yalnızca nesnelerin dinamik veya başka bir deyişle sembolik konumuyla ilgilidir. Bu özdeş denklem, o zaman, bizim 'yeterli kimlik ilkesi' dediğimiz ve sembolizmin özü olarak gördüğümüz şeydir. Açıkça, bu kimlik, sembolün dinamik potansiyelinin tam kalbinde yaratıldığı andan itibaren 'yeterlidir' (yani sembolik amaçlar için yeterlidir). İşlevleri çakıştığında ve tek bir öze bağlılıklarını ortaya koyduğunda, varoluşsal düzlemde farklı olsalar da, her iki nesne de sembolik düzlemde bir olur ve bu nedenle birbirinin yerine kullanılabilir; artık skolastik terimleri kullanacak olursak -*sonuç*( (eskiden olanın) bütünleştirici bağlacı*ayrım*. Bu yüzden sembolik teknik, bu tür kimlikleri gerçek ortak ritimler içinde kademeli olarak düzenleme meselesidir. Ayrıca, yukarıdaki nedenlerden dolayı, sembolik imge bir 'örnek' (iki nesne veya iki karşılık arasındaki dışsal ve varsayımsal bir ilişki) değil, içsel bir analojidir (zorunlu ve sürekli bir ilişki).

## SEMBOL VE ALEGORİ—SEMBOL VE SANATSAL İFADE

Genel bir kural olarak, konu üzerine yazanlar özünde sembol ve alegori arasında ayrım yaparlar. Bachelard (3), ikincisini 'cansız bir imge, aşırı rasyonelleştirilmiş bir kavram' olarak tanımlar. Jung'a (30) göre alegori, bir işaretçinin rolüne indirgenmiş, dinamik anlamların birçok potansiyel serisinden yalnızca birini belirten sınırlı bir sembol türüdür. Yine, alegori ve sembol arasındaki fark, sembolün temel işlevinin bilinmeyeni keşfetmek ve paradoksal olarak iletilemez olanla iletişim kurmak olduğunu ve bu anlaşılmaz gerçeklerin kısmi keşfinin semboller aracılığıyla elde edildiğini öne süren Wirth'in hipotezine atıfta bulunularak anlaşılabilir (59). Diel farkı şöyle açıklıyor

alegori ve sembol arasında canlı bir örnekle: 'Zeus, meteorolojik düzlemde basit bir alegori olan bir yıldırım fırlatır. Bu alegori, eylem psikolojik bir anlam kazandığında bir sembole dönüşür, Zeus ruhun sembolü olur ve yıldırım, tanrının kendisinden geldiği varsayılan aydınlatıcı bir düşüncenin (sezginin) aniden ortaya çıkmasını sembolize eder' (15). Bu şifre, bilinen bir sabit için geleneksel bir kısaltma olan bir semiyotik ifadedir. Bu nedenle alegori, sembolün mekanizması olarak görülür; burada ikincisinin başlıca özelliği cansızlaştırılır ve geleneksel, sembolik bir giysiye büründüğü için canlı gibi bile görünebilen basit bir şifreye dönüştürülür.

Alegoriler genellikle tiyatro veya edebi amaçlar düşünülerek bilinçli bir şekilde yaratılmıştır. Cesare Ripa'nın*İkonoloji*Kişileştirmeler ve alegorilerin geniş bir sözlüğüdür. Mitolojik sözlükler, gerçekçi tasvirin onları sembolik değerden mahrum bıraktığı birçok örnek sunar. Bu nedenle, Cochin'e göre, Zalimlik, beşiğinde bir çocuğu boğan ve ateş ışığında gülen korkak bir cadı olarak tasvir edilmiştir; ve Alacakaranlık, alnında bir yıldız ve bir yarasanın siyah kanatları olan, geceyi temsil eden bir örtünün altında kaçan bir genç olarak tasvir edilmiştir. Bilim, sanat veya endüstriyi temsil eden alegoriler daha da mekaniktir. Kozmografya genellikle yaşlı bir kadın olarak gösterilir; yıldızlarla süslenmiş mavi bir pelerin giyer ve elbisesi toprak rengindedir. Bir elinde bir usturlap, diğerinde bir pusula tutar. Ayaklarının dibinde dünya ve gök küreleri vardır. Bu örnekler, alegorinin öğelerinin gerçek sembollerden hiçbir şekilde ayırt edilemeyen semboller olduğunu kanıtlar. Bunların tek başına işlevi değiştirilmiş ve tersine çevrilmiştir, çünkü metafizik ve ruhsal ilkeleri belirtmek yerine, duygusal bir içeriğe sahip olmak yerine, fiziksel gerçeklikleri ve başka hiçbir şeyi belirtmeyen yapay yaratımlardır.

Ancak belirli durumlarda alegorinin bileşenleri sembolik hallerine geri dönebilirler, yani bilinçaltı onları olduğu gibi ele geçirir ve onların semiyotik ve temsili amaçlarını göz ardı ederse. Dolayısıyla, belki de rüyalar veya vizyonlar aracılığıyla ataların anılarına başvursa bile, bilinçli olarak yaratılmış imgelerin ara bölgesinden bahsedebiliriz. Bunun bir örneğini, kompozisyonları birçok alegori veya mitolojik figürünkine benzer bir ölçüte göre gerçekleştiriliyor gibi görünen Tarot oyun kartlarında buluruz. Tek fark, gizemli olmalarının onları aklın erişiminin ötesine yerleştirmesi ve bilinçaltına uyarıcı olarak hareket etmelerini sağlamasıdır. Aynı şey sanatta sıklıkla olur: semboller bilinçli, geleneksel ve dogmatik sistemlere yerleştirilmeye başlandı, ancak iç yaşamları hala bu akılcılaştırılmış düzenin altında nabız atıyor, hatta zaman zaman duyulabilir hale geliyor. Süslemede, sembolik ritimden ziyade katı ritim iş başındadır.

ritim, doğasına göre bundan etkilenen gözlemciye iletilir, ancak psikolojik veya kozmik bir öneme dair şüphenin, dinamik özünü algılayabilmesine rağmen, bilincinin yüzeyine çıkması nadirdir. René Alleau'nun son çalışmalarını ilgiyle okuduk, *Sembollerin Doğası* ve sembol ile sembol arasındaki ayrımları bulur *sentez* biçimsel açıdan ilginç olsa da sembollerin ruhsal ve psikolojik anlamının doğru anlaşılmasına yardımcı olmaktan çok engel teşkil ediyor.

Aynı şey, sembolleştirmeyle ilişkili olabilecek ancak onunla karıştırılmaması gereken sanatsal ifadeyle de gerçekleşir. Sanatsal ifade, ilham ile ifade sürecinin hem aracı hem de amacı olan nihai temsil arasındaki sürekli, akıcı, nedensel ve doğrudan bir ilişkidir. Sembolleştirme, içinde yer aldığı nesneyi aşan, süreksiz, durağan, dolaylıdır. Müzikte ve resimde, ifade edici ve sembolik faktörler arasında kolayca ayrım yapılabilir. Ancak burada bu tür ayrıntılara giremeyeceğimizden, kendimizi bu faktörlerin bazı genel sanatsal eğilimlerde oynadığı rolleri belirlemekle sınırlayacağız. Dolayısıyla, nesnelerin maddi dünyasıyla karşı karşıya kalan dışavurumculuk, onları yok etme ve onları psişik güçlerin girdaplı bir akışına batırma, ifade edici figürleri bastırma ve gücüyle onları özgür ritimler sisteminin bir parçası olmaya zorlama eğilimindedir. Öte yandan sembolizm, her bir formu ve her bir figürü izole ederken, sanki manyetik kuvvet çizgileriyle, 'ortak ritmi' olan her şeyi, yani doğal yakınlığı olan her şeyi kendine çeker. Böylece, tüm sembolik nesne serilerinin ardındaki derin anlamın, fenomenler dünyasında ortaya çıkmalarının nedeni olduğunu ortaya koyar. Sanat formunun yazarla ilişkisine gelince, Dante'nin *Şarkıcı*: 'Bir figürü resmetmek isteyen kişi, eğer o figür olamazsa, onu tasvir edemez.' Bu, Plotinus'un daha önce yaptığı, gözün güneşi, kendisi bir dereceye kadar güneş olmadıkça göremeyeceği ve tam tersi gözlemi gibi, 'ortak ritmin' daha ileri bir teyidir. Sembolist doktrinde, neden ve sonuç arasında asla salt bir ilişki söz konusu değildir, daha ziyade 'karşılıklı nedensellik' söz konusudur. Sembolizmde, her şeyin bir anlamı vardır, her şeyin zaman zaman açık olan, diğer zamanlarda ise daha az açık olan bir amacı vardır ve her şey araştırmaya ve yorumlamaya açık bir iz veya 'imza' bırakır.

Belki de bilimsel olanlardan daha derin bir kavram, Tasavvuf mistisizmidir. Henry Corbin, *İbn Arabi Tasavvufunda Yaratıcı Hayal Gücü* (Londra, 1969), fikrine atıfta bulunarak *tevil* Tasavvufta uzman olan, bunun esasen dünyanın sembolik olarak anlaşılmasına yönelik bir yöntem olduğunu, görünür her şeyin sembollere dönüştürülmesine dayandığını belirtir. Bunun uygulanabilir olduğunu ekler

'evrensel mantıktan veya duyusal algıdan pay almayan ve neyin işaret edileceğini işaret etmenin tek yolu olan bir Görüntüdeki bir özün veya kişinin sezgisi' yoluyla. Tasavvuf, fenomenal gerçeklik ile mantıksal veya ideal gerçeklik arasında bir ara krallığa ('bir ara dünya' olarak adlandırılır) izin verir. Bu ara dünya, tüm şeylerin saf gerçeğidir, ancak büyülü mistik, meleksel bir konuma yükseltilmiştir. Başka bir deyişle, bu doktrine göre, Birlik, maddi gerçekliklere ulaşmadan önce, zorunlu olarak hayret verici tefekkür nesneleri olması gereken diğer gerçekliklere çoğalır. (Bu diğer gerçeklikler, dönüştürülmüş ve baskın niteliklerinin, ruhsal 'görevlerinin' işlevinde görünen maddi gerçekliklerdir.) Asín Palacios,*İlahi Komedya'da Musulmana Escatología*, Dante'nin idealizmi ile tefekkür hayatının İslami incelemesi arasındaki bağlantıyı kanıtladı.

TAKDİR VE YORUM

*Yorumlama Sorunu*19. yüzyılda mitoloji ve sembolizm, özellikle yorumlama sorunuyla bağlantılı olarak çokça tartışıldı. Max Müller, mitlerin çoğunu güneş fenomenlerinden türetti, özellikle Şafak Karanlığa karşı zaferi temsil ederken, Schwartz ve okulu fırtınaya gururla yer verdi (35). Kısa süre sonra, tüm göksel ve meteorolojik imgelerin zihinsel ve ruhsal sembollere ikincil olarak kabul edildiği başka bir yorumlayıcı yaklaşım ortaya çıktı. Bu nedenle, örneğin Karl O. Müller,*Küçük Almanca Yazılar*, Orion mitinin özünde astral hiçbir şey içermediğini ve ancak daha sonra göklere yerleştirildiğini belirtti. Dünyasal olanı göksel küreye, özellikle de astral alana yansıtma süreci, felaketçilik olarak bilinir. Ancak psikolojik tezin gelişi, Dupuis'in*Tüm kültlerin kökeni*—ve bu, sembolün çok-işaretli olduğunun bir başka kanıtıdır, bu terim ilk olarak Philip Wheelwright tarafından kullanılmıştır. Temel olarak, tüm bu 'köken' sorunları çok ikincil öneme sahiptir. Sembolist geleneğin bakış açısından, öncelik sorunu yoktur, yalnızca eşzamanlılık sorunu vardır: tüm fenomenler paralel ve ilişkilidir. Yorumlar yalnızca yorumcunun başlangıç noktasını belirtir, sistemin kendisindeki nedensel veya önceki durumu değil.

Sembolik yorumlamada bulunan bu kaçınılmaz nitelikler Gaston Bachelard tarafından Diel'e yazdığı önsözde (15) ironisizce vurgulanmıştır: "Siz rasyonalist bir tarihçi misiniz? Mitlerde bir anlatı bulacaksınız

Ünlü hanedanlar. Dilbilimci misiniz? Kelimeler her şeyi anlatır ve tüm efsaneler deyişler etrafında oluşur. Bir bozuk kelime daha - bir tanrı daha! Olympos, tanrıların işlevlerini kontrol eden bir dilbilgisidir. Sosyolog musunuz? O zaman mitlerde, ilkel toplumda liderin bir tanrıya dönüştürüldüğü araçları bulacaksınız. Mitlerin ve sembollerin orijinal anlamına uyan tek kapsayıcı yorum, bu anlamı doğrudan metafizik kaynağa, yaratılışın diyalektiğine götüren yorumdur. Louis Renou, Zimmer'in 'mitlere yönelik metafizik yaklaşımın sezgisel takdirini', yani hem felsefi hem de dini yönleri kapsayan bir yaklaşım olan konusuna olan sadakatini övüyor (60). Ancak tüm olası yorumlar hakkındaki tartışma, bizim zamanımıza veya yakın zamanlara değil, Antik Çağ'a dayanmaktadır. Seznec, antik çağlardaki insanların tanrıların kökenleri hakkında, üç temel tutumun ifadesi olarak özetlenebilecek yorumlara dayalı teoriler geliştirdiklerini hatırlatıyor:*A*) mitler, tarihsel gerçeklerin, insanların tanrı mertebesine yükseltilmesinin, Büyük İskender'in tarihsel zaman diliminde başına geldiği gibi, az çok değiştirilmiş anlatımlarıdır; (*B*) mitler doğal dünyada var olan çatışmaları dile getirir, bu nedenle tanrıların doğaüstü, kozmik simgeler olması gerekir; (*C*) mitler felsefi veya ahlaki fikirlerin muhteşem ifadesidir. Mitlerin ve diğer birçok arketipal sembolün aynı anda üç şey olduğunu söylemek daha doğru olur. Ya da daha iyisi, somut, tarihsel gerçeklikler olduklarını, aynı anda hem kozmik hem de doğal olduklarını; ahlaki ve psikolojik gerçekliklerin aynı temel fikirlerin üç düzlemde (tarih, fiziksel dünya, psişik dünya) yeniden ifade edilmesinden ibaret olduğunu söyleyebiliriz. Tarihsel yorumlamaya öncelik veren bir sistem olan Euhemerizm, yine de, sembol veya mitin doğasını hiçbir şekilde etkilemez, çünkü daha önce de söylediğimiz gibi, soyut ve genel bir tezahürün uzay-zamanın bir anında maddeleşmesiyle aynı anda gerçekleşmesi, yalnızca çelişki anlamına gelmez, aynı zamanda her iki düzlemde de gerçek varoluşlarının kanıtıdır.

Semboller dünyasında, totemistik yorumlama, anlamları açıklamadan, ilişkileri göstermekten başka bir şey yapmaz: 'ortak ritim' ile donatılmış varlıklar arasında bağlantı bağları kurar, ancak bu varlıkların anlamını belirtmez. Athena'nın gece baykuşu, Magna Mater'in dişi aslan veya Artemis'in dişi ayı olduğunu söylemek, tanrıların anlamı veya ilgili hayvan sembolleri hakkında hiçbir şey söylememektir. Anlamın analizi, her sembolün iç yapısının yeniden inşasına yol açabilecek tek şeydir. Benzer şekilde, bir masalda yalnızca orijinal olayın farklı bir versiyonunu veya çeşitli unsurların bir karışımını gören gerçekçilik, derinlemesine incelemeye çalışmadan 'köken' sorununa yalnızca ikincil bir açıklama sunar*varlık nedeni*varlığın. Yarasanın görüntüsünün hipogrif fikrini doğurduğunu söylemek için,

kimera ve ejderha, bu tür muhteşem hayvanların ifade edici ve sembolik değeri hakkında asgari bir fikir vermektir; yalnızca bağlamlarının, davranışlarının ve amaçlarının bir analizi, dinamik dönüşüm için önemli kapasitesi olan sembol mitine bizi yaklaştırabilir. Krappe, ağacı yılanla ilişkilendirme geleneğinin 'çok basit bir şekilde (yılanların yaşadığı tüm ülkelerde kolayca doğrulanabilir) bu sürüngenlerin genellikle bir ağacın dibine delik açmaları gerçeğine' (35) dayandığını söylediğinde gerçekçilik terimleriyle konuşuyor. Bu açıklamanın doğruluğunu kabul etsek bile, İncil'deki ayartmayı ifade eden güçlü sembolizmiyle bu mitin yoğunluğu hakkında bize ne söyleyebilir? Açıkça, sembolizm bir şeydir *oldukça farklı.* Gerçekliğin -ister basit (nesne) ister karmaşık (ilişki) olsun- kozmik sistem içindeki ruhsal potansiyeli sayesinde uyguladığı görülen manyetizmadır. Yılan ve ağaç, ana hatlarında, sürüngenin bir ağacın köklerine benzemesinde ve bir yanda ağaç ile dik yılan ve diğer yanda Boaz ve Jachin'in sütunları arasındaki ilişkide analojik olarak ilişkilidir: yaşamın temel paradoksunun -İyilik ve Kötülük paradoksunun- ikili bir görüntüsü. Ağaç dallarını hayranlıkla güneşe doğru kaldırırken, yılan saldırmaya hazır bir şekilde durur. Bu, yılanların bir ağacın dibinde yuva yapması gerçeği değil, sembolün özüdür. Dahası, olguların hiçbir şeyi açıklamadığı, yalnızca ilkenin bir sonucu olduğu geleneksel yasayı uygulayarak, yılan yuvasını ağaçların altına yaparsa, bunun tam da bu içsel ilişki yüzünden olduğunu söyleyebiliriz.

PSİKOLOJİK YORUMLAMA

Her sembolün gerçekliğin her düzleminde 'yankılandığı' ve bir kişinin ruhsal ambiyansının, makrokozmos ile mikrokozmos arasında geleneksel olarak kurulan ilişki nedeniyle esasen bu düzlemlerden biri olduğu göz önüne alındığında, felsefenin İnsan'ı 'varlığın habercisi' (Heidegger) olarak sunarak doğruladığı bir ilişki: bu göz önüne alındığında, her sembolün psikolojik olarak yorumlanabileceği sonucu çıkar. Bu nedenle, örneğin, karısının girmesini yasakladığı Mavi Sakal'ın gizli odası onun zihnidir. Onun emirlerine karşı gelerek karşılaştığı ölü eşler, bir zamanlar sevdiği, yani artık aşkına ölmüş olan eşlerdir. Jung, psikolojik yorumlamanın iki yönlü değerini vurgular; rüyalar, gündüz düşleri, fanteziler ve sanat eserleri üzerine yeni bir ışık tutarken, diğer yandan mitlerin ve efsanelerin kolektif karakterini doğrular (31). Ayrıca, yorumlamanın iki yönü olduğunu da belirtir

bilinçdışının yorumlanması: sembolün kendi başına neyi temsil ettiği (nesnel yorumlama) ve bir projeksiyon veya bireyselleştirilmiş bir 'durum' olarak neyi ifade ettiği (öznel yorumlama). Bizim açımızdan, nesnel yorumlama, anlamaktan başka bir şey değildir. Öznel yorumlama gerçek yorumlamadır: herhangi bir verili anda bir sembolün en geniş ve en derin anlamını alır ve bunu belirli verili örneklere uygular.

Psikolojik yorumlama, sembolün nesnel gerçeği ile sembolü deneyimleyen bireyi etkileyen özel koşullar arasında orta yolu gösterir. Yorumcunun önyargıları da, değişen derecelerde, hesaba katılmalıdır, çünkü onu özel beğenilerinden ve beğenmediklerinden ayırmak çoğu zaman zor olacaktır. Semboller, evrensel niteliklerinden tamamen ayrı olarak, ikincil, tesadüfi ve geçici anlamlar edinirler. Kılıç, nesnel anlamını asla kaybetmeden (ki bunu daha önce açıklamıştık) çeşitli ikincil anlamlar edinir; bu anlamlar, sembolün bir askerin, bir rahibin, bir kılıç koleksiyoncusunun veya bir şairin zihninde belirmesine bağlı olarak, hayati potansiyeli nedeniyle, bir an için birincil anlam olarak bile görünebilir. Ve bu, yalnızca karakter çalışmasını kapsadığı için, kendi başına yeterince kapsamlı olan bir sınırlayıcı faktörden bahsetmektir. O zaman sembol, su gibi, kendi seviyesini bulur; bu da yorumlayan zihnin seviyesidir. Bu nedenle yorumlamanın zorlukları muazzamdır, oysa sembolü takdir etme yolundaki zorluklar neredeyse temeldir. Sembolizm hakkında çok fazla şüphecilik -özellikle psikologlar arasında- sembolizmin işlevinin iki oldukça farklı yönünün karıştırılmasından kaynaklanır: (i) sembolik nesnenin gerçek anlamının tezahürü ve (ii) koşullara bağlı veya psikolojik etkenler tarafından önyargılı bir bireysel zihnin üst üste bindirdiği çarpıtılmış bir anlamın tezahürü. Psikolojik yorumlamanın zorlukları, sembolün 'çok değerlilik' dizisiyle (ortak ritim) değil, yorumlayan zihnin, ya bilinçsizce sembolün gücünden ya da bilinçli olarak kendi gücünden etkilenen bakış açısının çeşitliliğiyle ilgilidir.*Dünya görüşü.*

Bu tür önyargılı yorumlamanın bir örneği, tüm nesnelerin ve formların evrensel cinselliğini ortaya çıkardıklarını iddia eden Freudianlarda görülebilir; çünkü bunlar açıkça iki geniş karşıt gruptan birine veya diğerine aitti: eril ve dişil. Ancak Yang-Yin sembolleriyle Çinliler, Hindular ve İbraniler, cinsel bölünmeyi de içeren genel ilkelere göre fenomen dünyasının temel kutupluluğunu uzun zaman önce kurmuşlardı. Yine de, bir nesne nasıl sınıflandırılırsa sınıflandırılsın, asla potansiyel önemini kaybetmezdi; çünkü gruplandırılması, sembolik temsillerinden yalnızca birini oluşturur ve elbette en önemlisi değildir.

Talmud ayrıca, cinsel rüyaları her zaman doğrudan anlamlı olarak yorumlamamakla birlikte, genellikle dolaylı olarak önemli veya uğurlu olarak yorumlamanın ilginç yöntemini keşfetmişti (Fromm, 23). Örneğin, birinin annesiyle cinsel ilişkiye girdiğini hayal etmek, en yüksek bilgelik derecesine ulaştığını gösteriyordu. Romalı ilahiyatçıların da bunun farkında olduğu, Julius Sezar'ın benzer bir rüyasına verilen yorumla kanıtlanmıştır; kendisine dünyayı miras alacağı kehanetinde bulunulmuştur. Ancak öte yandan, cinsel amaçlara işaret eden psikolojik yorumları inkar edemeyiz. Talmud'da bir adam 'bir zeytin ağacına zeytinyağı serptiğinde', sembolik olarak ensest bir arzuyu ele verir. Anormal zihinlerden türetilen ve anormal koşullara uygulanan herhangi bir psikolojik yorumlama yönteminde bulunan sembollerin çarpıtılması, Volmat'ın*Psikopatolojik Sanat.*Ona göre sembol 'dinamik bir sistem etrafında, yani zaman ve kişilik boyutları içindeki bir yapı etrafında büyür'. Sembollerin gerçek anlamının bu şekilde çarpıtılması, işlevlerinin aşırı kısıtlanmasından, onu yorumlayan psikolojik mekanizmayla ve*ikinci benlik*, ancak bu kısıtlamayı eklenen yoğunluğuyla telafi eder. Her şey mümkün olduğunca öznel hale getirilir: ağaç artık kozmik ağaç değil, benliğin bir yansımasıdır; ve dağlar için de durum aynıdır. Su ve ateş yalnızca olumsuz ve yıkıcı çağrışımlarını sunar, arınma ve yenilenmenin olumlu çağrışımlarını değil. Çağrışımlarla yalnızca trajik ve kederli çağrışımlar araştırılır: örneğin çiçeklere ve hayvanlara yapılan yapı budur. Aynı şekilde, bu tür bir yorumlama nesneyi aşar ve anormal sembollere uyması için gereken her yerde onu değiştirir. Evler kapılarını ve pencerelerini kaybeder (açıklıkların, çıkışların, kurtuluş umutlarının sembolleri); ağaçlar yapraklarını kaybeder ve asla meyve vermez. Geleneksel sembolizmde hem yıkımın hem de doğurganlığın ve yenilenmenin ikircikli anlamına sahip olan felaketler burada olumsuz ve yıkıcı işlevlerle sınırlıdır. Bu düzeyde yorumlama üzerine inşa edilen sembolizmin nesnellik iddiasında bulunamayacağını anlayabiliriz: artık metafizik değil psikolojiktir.

Öte yandan, sembolik yorumu anlam analiziyle sınırlamak veya şeyin ve onun ruhsal karşılıklarının niteliklerini saymak yeterli değildir. Yöntemin doğası gereği yetersiz olmasından değil, pratikte hiç kimsenin söz konusu nesnenin ne olduğunu açıkça ve bütünüyle görememesinden dolayı.

Dolayısıyla sembolist gelenekle, seküler çağrışımları ve tartışmasız değer ve evrenselliğe sahip yorumları olan bir gelenekle yüzleşmek zorunlu hale gelir; bu nedenle mümkün olduğunca karşılaştırmalı yöntemi uygulamak esastır.

ANLAM DÜZEYLERİ

'Ortak bir ritimle' birbirine bağlanan sembolik nesnelerin çokluğuna karşılık gelen, her biri ayrı bir gerçeklik düzeyinde benzer şekilde dağıtılmış anlamlarının çok değerliliğidir. Sembolün yalnızca bir düzeyde değil, tüm düzeylerde bir anlam ortaya koyma gücü, bilimsel bakış açılarına rağmen sembolizm hakkında yazan herkes tarafından doğrulanmaktadır. Mircea Eliade, sembolün bu temel özelliğini vurgulayarak, farklı anlamlarının eşzamanlılığını vurgular (17) - ancak kesinlikle, 'farklı anlamlar' yerine temel anlamın üstlendiği farklı değerlerden ve belirli yönlerden söz edilmelidir. Schneider, her gerçeklik düzeyinde ayrı kalıplarıyla, bu tür ilerici anlam düzenlemesinin canlı bir örneğini verir. Üç temel düzeyi ele alırsak: (i) bitkisel ve meteorolojik yaşam; (ii) doğal insan yaşamı; ve (iii) ruhsal gelişim; sonra ölüm ve yeniden doğuş kavramları -sırasıyla ayın küçülme ve büyüme evrelerinde sembolize edilir- şu üç düzeyde anlam kazanır: (i) kuraklık ve yağmur; (ii) hastalık ve tedavi; ve (iii) fosilleşme ve akış (51).

Schneider, sembolün her bir ayrı nesnenin dinamik potansiyeli yerine, benzer veya ilişkili olan her şey arasındaki iç bağlantı olduğunu öne sürmeye devam ediyor. 'Her sembolün, ikincil ritimleri sayesinde farklı düzlemlere dağılmış bir dizi olgunun temel, ortak ritimlerini kucaklayan ritmik bir bütün olduğunu' öne sürüyor. Bunlar, ruhsal bir merkezden yayılır ve çevreye yaklaştıkça netlikleri ve yoğunlukları azalır. Sembolün gerçekliği, bir nesnenin nihai gerçekliğinin, maddi yönünde değil, enkarne ettiği ruhsal ritminde yattığı fikrine dayanır' (50) veya işlevsel yönünde. Diel, bu görüşü Demeter ve kızı Persephone gibi mitlere uygulayarak paylaşır ve Eleusis Gizemleri'nin üç anlam düzeyi ima ettiğini belirtir: tarımsal, psikolojik ve metafizik, gizem bu üç gerçeklik düzeyinin bütünleşmesinde yatar; ve bu üç düzey, her türlü duyusal algı ve bilgi düzeyine karşılık gelir. Dolayısıyla yorumlama, etkileşim, sembolik bozulma ve özelin içindeki aşırı kısıtlama sorusunu bir kenara bırakarak, bir seviyenin baskın olarak seçilmesi haline gelir. Medusa'yı bir bulut, Chrysaor'u şimşek, Pegasus'un dörtnala giden toynak seslerini gök gürültüsü olarak görmek oldukça meşrudur. Ancak sembolün bu meteorolojik kavramlar içindeki yukarı doğru eğilimli dinamizmini sınırlayarak, sembolün sınırsız potansiyel önemi alegorinin sınırları içinde kalır.

Freudian okulundan itibaren, birçok sembolik yorumun seviyesi cinsel aktivite olmuştur. Örneğin kuğu, basitçe hermafroditliğin bir sembolü olarak görülmeye başlanmıştır; ancak mistik düzlemde her zaman birçok ilkel ve astrobiyolojik dinin androjen tanrısına ve ayrıca *rebis*simyacıların ve Platon'un biseksüel İnsanı'na. Sembolü bu şekilde alegorinin dar sınırları içine hapsetmek, onu evrenin düzeninde daha düşük bir düzleme sınırlamak, sembolizmde 'sembolün bozulması' olarak bilinir. Ve bu bozulmuş anlam, yalnızca aldığı yorumu değil, aynı zamanda sembolün kendisini de etkileyebilir. Bazen bozulma, önemsiz bayağılaştırma ile ortaya çıkar: böylece, Merkür ve Perseus'un kanatlı sandaletlerinin yardımıyla uzayda uçtuğu mitinden, yedi fersahlık botlar giyenlerin daha mütevazı yolculuklarını görüyoruz (38); mistik 'merkez' ile bağlantılı olan 'Kutsanmışların Adaları' mitinden, Gauguin'in bile gerçeğe dönüştürmeye çalıştığı 'okyanus cennetleri' için bir dürtü ortaya çıkmıştır; Osiris ile Set ve Ormuzd ile Ahriman arasındaki efsanevi savaşlardan, edebiyatta 'iyi' ile 'kötü' arasındaki mücadeleler ortaya çıkar (17). Lévy-Bruhl, *L'Expérience mystique et les semboller chez les primitifs*, sembolün masalsı deformasyonuna dair bazı benzer örnekler sunar. Diğer bozulma biçimleri şunlardır: 'çiçeklerin dili'nin uzun ve keyfi tanımlarına yol açan aşırı ayrıntılı yorumlama vb. Aşırı entelektüelleştirilmiş, alegorik yorumlar aynı şeyin başka bir yönüdür - örneğin, 'Leda ve kuğu birleşiminin Güç ve Adaletsizliğin eşleşmesini ifade ettiğini' iddia etmek; benzer şekilde, sözde analoji yoluyla 'özdeşleştirmeler'. Bu tehlikeli eğilim, Rönesans döneminde sembolist hareketlerin çöküşüne yol açan şeydir. Verdiğimiz tüm deformasyon örneklerinde, aynı temel sahteciliği buluruz: sembolün yaratıcı dürtüsü - Kökenine geri dönme eğilimi - kısıtlanır ve aşırı somut, çok maddeleştirilmiş veya aşağı etiketler taşıması sağlanır. Metafizik işlevi durdurulur ve sonuç olarak tek bir gerçeklik düzlemi, olası tüm sembolik anlam düzeylerinin toplamı olarak yanlış anlaşılır. Sembollerin bu kullanımı deformasyon olarak kabul edilirse, o zaman—Caro Baroja'yı yorumlarken daha önce belirttiğimiz gibi—hazır sembolik anlamlara karşı genel bir güvensizlik ve bunları miti açıklamak için kullanma girişimi haklı görünebilir. Sembolün etkisinin gerçekliğin tüm düzeylerine nüfuz etmesine izin verilmelidir; ancak o zaman tüm manevi ihtişamı ve bereketiyle görülebilir.

Machine Translated by Google



Karşılaştırmalı yöntemi tümdengelim yönteminden daha fazla kullanma ve aşırı sınıflandırmadan kaçınma konusundaki olağan uygulamamıza uygun olarak, her bir belirli sembolün çeşitli gerçeklik düzeylerindeki ayrı anlamları arasında katı sınır çizgileri çizmedik. Bunu yapmadık çünkü kaynaklarımız çok çeşitliydi ve içeriklerini en az editöryal yorumla yeniden üretmeyi tercih ettik. Net sonuçlar belirtmememizin bir diğer nedeni de, bizim görüşümüze göre, derleyiciler veya sembollerin yorumcuları olarak ne kadar saygıdeğer olurlarsa olsunlar, bazı yazarların belirli görüşlerini kabul etmenin her zaman mümkün olmamasıdır.

Örneğin, Loeffler, doğu ve İskandinav mitolojisinde her sembolün, mitin veya efsanenin 'dört üst üste bindirilmiş ahlaki ders içerdiğini söyler: (i) tarihi bir ders, yani gerçek olgular ve insanlarla ilgilenen ve söz konusu sembolik öğreti için bir tür 'maddi destek' görevi gören destansı bir anlatım; (ii) insan düzleminde ruh ve madde arasındaki mücadeleyi tasvir eden psikolojik bir ders; (iii) gezegenimizdeki yaşamla ilgili bir ders; ve (iv) madde ve kozmik düzenin oluşumuyla ilgili bir ders' (38). Bu şematik bölünme kesinlikle yanıltıcıdır, çünkü herhangi bir anlam düzeyi için anlamın kendisinin değil, uyarlanma veya uygulanma biçiminin değiştiğini hatırlamalıyız. Son olarak, bu tür bir sınıflandırmayı -seri 'çok değerliliğine' rağmen- tercih etmedik, çünkü sembollerin, en azından geleneksel olarak, belirli bir düzlemde yerleşmeye yönelik doğuştan bir eğilimleri varmış gibi görünüyor. Bu nedenle, bazı semboller öncelikle psikolojiyle, diğerleri ise kozmolojik veya doğal düzenlerle ilgilidir. Ayrıca, belirtmemiz gerekir ki, gerçekliğin farklı seviyelerini, özellikle psişik olanı mekansal olanla uzlaştırmak için var olanlar da vardır. Bunun en iyi örneği mandala ve tüm o birleşim sembolleri veya üç dünyayı birleştirenlerdir. Bu nedenle, örneğin, adımlar bilinçli ve bilinçdışı arasındaki bağlantıyı sembolize eder, tıpkı üst, dünyevi ve alt dünyalar arasındaki bir bağlantı oldukları gibi. Düzen fikri sembolizmde temel bir fikirdir ve uzayın, geometrik formların ve sayıların düzenlenmesi ve canlı varlıkların semboller olarak uygunluk yasası tarafından belirlenen konumlarda düzenlenmesiyle ifade edilir. Sembolist doktrinin bir diğer temel fikri de döngüdür, ya bir olasılıklar dizisi olarak -özellikle yedili ve onunla ilişkili veya türetilmiş tüm sembolik formlar aracılığıyla ifade edilir- ya da döngü tamamlandığında olasılıkların bir kısmını kapatan bir süreç olarak. Zodyak sembolizmi bu kozmik yapının mükemmel bir örneğidir. Kaderin döngüsel süreçle ilişkisi efsanevi Tarot destesindeki figürlerde ima edilmiştir; zenginliğin

Machine Translated by Google



Her bir kartında bulunan sembolik bilgi küçümsenmemelidir, sembolik anlamları tartışmaya açık olsa bile. Çünkü Tarot'un çizimleri, İnsan'ın hayatı boyunca keşfedebileceği işaretlerin, tehlikelerin ve sonsuza giden yolların açık örneklerini sunar.

varoluş.

Ölüm ve dirilişin büyük temaları, sırasıyla involution (ilerleyen maddeleşme) ve evolution (ruhsallaşma veya köken noktasına geri dönüş) döngüsüyle ilişkili olarak, birçok mit ve efsaneye yol açmıştır. Gerçeğe ve ruhsal merkeze ulaşma mücadelesi, savaşlar ve güç denemeleri şeklinde ortaya çıkarken, İnsanı zincirleyen ve onu aşağıda tutan içgüdüler canavarlar olarak ortaya çıkar. Diel'e göre, 'ruhun ve sezginin en tipik sembolleri güneş ve güneşli gökyüzüdür; hayal gücünün ve bilinçaltının daha karanlık tarafının sembolleri ise ay ve gecedir. Deniz, her şeyin geldiği ve her şeyin geri döndüğü gizemli enginliği sembolize eder' (15). Tüm doğal ve kültürel nesneler, kendilerini ruhsal yorumlamaya ödünç verecek şekilde temel niteliklerini vurgulayan sembolik bir işlevle donatılabilir. Örneğin, kayalar, dağlar ve tüm topografik özellikler; ağaçlar ve sebzeler, çiçekler ve meyveler, hayvanlar, mimari eserler ve hizmetler, bedenin üyeleri ve dört element. Ancak, bu nesne kataloğunun, nesneler belirli sembolik potansiyellere sahip olduklarında, bir anlam çizgisi boyunca bir araya getirildiklerinde çok daha kısaldığı unutulmamalıdır. Örneğin, seviyelerin sembolizmi ve cennet ile dünya arasındaki ilişki içinde, dağ, ağaç, tapınak ve basamaklar sıklıkla eşitlenebilir. Bazen, böyle bir ilişki tek bir temel sembol tarafından yaratılmış veya en azından onun izini taşıyor gibi görünür. Bu nedenle Mircea Eliade, 'Ayın hem ritmin hem de enerjinin, yaşamın ve yenilenmenin (maddi şeylerin) kaynağı olarak sezgisel farkındalığının, tüm farklı kozmik düzlemler arasında gerçek bir ağ oluşturduğunu, sonsuz çeşitlilikteki fenomenler arasında simetriler, analojiler ve birlik yarattığını' söyleyebilmektedir. . . . Örneğin, şu dizilere sahibiz: Ay, yağmur, doğurganlık, kadın, yılan, ölüm, periyodik yenilenme; ancak zaman zaman dizinin yalnızca bir kısmı belirgindir: Yılan, kadın, doğurganlık; yılan, yağmur, doğurganlık; veya kadın, yılan, erotizm, vb. Bu daha küçük, ikincil grupların (17) etrafında, özellikle de başlıca sembolün etrafında tam bir mitoloji oluşturulmuştur.

Sembolik nesne bir nitelik veya daha yüksek bir biçim olarak ve ayrıca sembolize eden etkenin varlığını haklı çıkaran ve açıklayan bir öz olarak ortaya çıkar.

Machine Translated by Google



Nesnenin nitel anlamlarının basit bir şekilde sıralanmasına dayanan sembolik analizlerin en basiti, bazen 'varoluş biçimi' araştırılırken, bir fikir çağrışımı yoluyla anlamını aydınlatan ani bir açılımı ortaya çıkaracaktır. Bu çağrışım asla araştırmacının zihnindeki, sembolün kendisinin dışındaki salt dışsal bir fikir olarak düşünülmemeli, daha ziyade içsel bağın - 'ortak ritmin' - her ikisinin de karşılıklı yararına iki gerçekliği birleştirmesinin bir ifşası olarak düşünülmelidir. Bu nedenle, Picinelli'nin eserinde şunu okuduğunuzda: 'Safir: - Acıma uyandırır. Gökyüzüne benzer renktedir: rengini paylaşır.

Kalbi sevindirir. Göksel ödülün simgesi. 'Düşündürücü' ise, yazarın örtük analizinin sınırları içinde, gittiği yere kadar haklı olduğu kabul edilmelidir, ancak öngörüyü ('acıma uyandırır') ve ahlaki etkiyi ('kalbi sevindirir') ima eden terimler, kesinlikle simgenin açıklamaları değil, onun düşünülmesinden kaynaklanan bir tepkidir.

SEMBOLİK SÖZDİZİMİ

Semboller, hangi biçimde görünürlerse görünsünler, genellikle izole değildirler; kümeler halinde görünürler ve zaman içinde (hikaye anlatımında olduğu gibi), uzayda (sanat eserleri, amblemler, grafik tasarımlar) veya hem uzayda hem de zamanda (rüyalar, drama) evrimleşebilen sembolik kompozisyonlara yol açarlar. Sembolizmde her ayrıntının değişmez bir şekilde belirli bir anlamı olduğunu (4) ve bir sembolün yönlendirilme biçiminin de dikkat gerektirdiğini hatırlamak gerekir: örneğin, aşağıya doğru bakan ateş erotik yaşamı temsil ederken; gökyüzüne doğru bakan ateş arınmayı ifade eder. Schneider ayrıca nesnenin yerinin öneminden de bahseder: bir sepet başa yerleştirildiğinde anlamını değiştirir, çünkü 'herhangi bir nesne, tepki vermesi için yapıldığı "ortak ritme" göre önem kazanır' (50). Sembol kombinasyonları kümülatif bir anlamı kanıtlar. Bu nedenle, taçlı bir yılan içgüdüsel veya yersel güçlerin taçlandırılmasını ifade eder. Amblemler çoğu zaman herhangi bir alanda çeşitli basit sembollerin birleşmesine dayanır.
Bazen uyumlu sembollerdir, bazen uyumsuz. Bunlardan ilkinin bir örneği, alev dillerinin yayıldığı bir dairenin içine alınmış kalbin sık görülen ortaçağ amblemidir. Bu amblemin üç bileşen parçası Üçlü Birliğe atıfta bulunur: kalp Sevgi ve mistik merkezi temsil eder, daire sonsuzluğu ve alevler, ışınlanma ve arınmayı temsil eder. Diğer durumlarda sembol biçimsel olarak basittir ancak yapısal olarak iki veya daha fazla kaynaktan oluşur: böylece, ağaca bir haç şekli verilir veya haça yapraksız bir ağaç şekli verilir - bu sembol ortaçağ amblem tasarımlarında da görülür.

Machine Translated by Google



Bachelard'ın verdiği örnek, bu konfederasyon sembolü sınıfına girer: Jean-Paul'ün
rüyasında 'kanatları kollar gibi açılmış beyaz kuğular' belirir (2).
Bu tür sembolik sözdizimi en sık alegorilerde ve niteliklerde bulunur. Dünyanın
sembolü olan kürenin üstünde bir kartal varsa (8),
gücün kutsanmasını ifade eder. Medusa'nın başı—olumsuz, yıkıcı karakteriyle—
sembolik bir alanın merkezine yerleştirilmiştir, yıkıcılığı simgeler
(15). Sembolün dikey konumlandırılması da çok önemlidir. Belirli bir dikey eksen
boyunca daha yüksek bir yükseklik her zaman manevi üstünlüğü gösterir—benzetme yoluyla
fiziksel metafizik 'yükseklik' ile. Bu nedenle, Mısırlıların uraeus'u
Hükümdarlar içsel gücün (sembolize edilen) maneviyatını ifade ettiler
yılan) alnına, önemi olan bir noktaya yerleştirildiğinde
Tantrist Yoga tarafından iyi bilinmektedir.

Sembolik sözdizimi, bireysel unsurları arasındaki ilişki açısından dört farklı şekilde
işlev görebilir: (a) ardışık biçim, bir
sembol bir diğerinin yanına yerleştirildiğinde; ancak anlamları birleşmez
ve birbirleriyle ilişkili bile değiller; (b) anlamların ilerici bir şekilde
sembollerin etkileşimi yoktur ancak sembolik süreçte farklı aşamaları temsil ederler
(c) sembollerin yakınlığının bir araya geldiği bileşik yöntem;
değişim hakkında ve karmaşık anlamlar yaratır: bir sentez, yani, sadece
anlamlarının bir karışımı; (d) gruplar arasında bir etkileşimin olduğu ve önceki
grupların tüm potansiyellerinin bulunduğu dramatik biçim
sentezlendi. Görünüşe göre Enel'in uygulamasını takip ettik.
Horapollo ve Athanasius Kircher'in kafasını meşgul eden sorunları çözdüler—
ve Mısır hiyeroglif sisteminden birkaç örnek alındı, ki bu da
son grubu iyi bir şekilde örneklendiriyor. Karmaşık 'şifre çözme' üzerine daha fazla fikir
Mekansal konularla uğraşırken önerdiğimiz şeylerden semboller çıkarılabilir
ve resimsel sembolizm. Ayrıca, herhangi bir sembolün anlamının
Yazışmalar yasasının ve onun sonuçlarının uygulanmasıyla zenginleştirilecektir.
Başka bir deyişle, 'ortak ritme' sahip nesneler, özelliklerinin bir kısmını takas ederler.
Ancak sembolizmin Skylla ve Charybdis'inin de
(birincisi) alegorik aşırı basitleştirme yoluyla cansızlaştırma ve (ikincisi)
anlamının veya nihai sonuçlarının abartılmasından kaynaklanan belirsizlik; zira
gerçekte, en derin anlamı kesindir, çünkü sonsuzda,
Görünürdeki anlam çeşitliliği Birlik içinde birleşiyor.

Analitik bir yöntemin tüm olası uygulamalarını ele alırsak,
uzayın veya doğrusal yönün, veya belirli veya belirsizin sembolizmi,
düzenli veya düzensiz formlar veya doku ve renk yelpazesinden, görebiliriz ki
bunlar gerçekten çok sayıdadır; özellikle bunlardan biri de bunların anlaşılmasıdır

Machine Translated by Google



İçsel güçlerin ve fantezilerin doğrudan yansımasını figüratif dünyada değil, maddi dünyada tasvir eden sanat eserleri. Burada, soyut -geometrik, biyomorfik veya dokusal- resim veya gerçeküstü vizyonların bilinçli ayrımcılık gerektirmediği, çünkü yaratıcının amacının -Richard Wagner'in müziği için söylediği gibi- psikolojik mekanizmayı tamamen unutmak ve bilinçaltının bilinçaltıyla konuşmasına izin vermek olduğu itiraz edilebilir. Bu, sembolizmin çıkarımlarının bazen rahatsız edici ve hatta uğursuz olduğunu belirtmek kadar doğrudur. Bu nedenle ve daha önce belirtilen diğer nedenlerle, resimlerin, rüyaların veya edebiyatın analitik tanımlarını vermedik. Burası sembolist teorinin çıkarımlarını tartışmak için uygun yer değil; isteyen herkes, değindiğimiz mistik bağları kullanmakta veya uygun gördüğü şekilde görmezden gelmekte özgürdür. Sadece çalışmamızı bir referans kitabından çok, boş zamanlarında okunacak bir kitap olarak gördüğümüzü eklemek istiyoruz. Ve ancak bir bütün olarak derlenen tüm sembolleri görerek okuyucu bunlardan herhangi biri hakkında bir şey öğrenebilir; çünkü sembolik anlamlar sıklıkla şaşırtıcıdır, örneğin retiarius ve mirmillo gladyatörleri ile Balık burcu (çözülmenin su kuvvetleri, nitelikleri ağ ve üç çatallı mızrak olan) ve Yengeç burcu (güneş kuvveti, nitelikleri ateş, yengeç kabuğu ve kılıç olan) burçları arasındaki ilişkide ima edilen anlam gibi - bu ilişki gladyatörlerin Roma'nın yaldızlı amfitiyatrolarındaki bitmeyen mücadelesini açıklar ve haklı çıkarır. Yine de dinamizm önemli bir rol oynar. Örneğin güneş, ay üzerinde hüküm sürebilir veya ay tarafından yönetilebilir. İkinci durumda, olma yasasıyla karşı karşıyayız; ilkinde ise Evola tarafından tanımlandığı gibi olma yasasıyla. Son bir gözlem: Bazen sembolik anlama, biraz ilgi çekici olabileceğini düşündüğümüz alegorik anlamları ekledik.

Machine Translated by Google

# A

Terk Edilme Terk edilme sembolizmi, 'kayıp nesne'ninkine benzer bir referans aralığına sahiptir ve her ikisi de ölüm ve diriliş sembolizmine paraleldir (31). Terk edilmiş hissetmek, esasen, 'içimizdeki tanrı' tarafından terk edilmiş hissetmektir, yani insan ruhundaki ebedi ışığı gözden kaybetmektir.
Bu, bireyin varoluşuna bir yabancılaşma duygusu verir ki labirent teması da bununla ilişkilidir.

Abdest Oswald Wirth'in ifadesiyle: 'Simyada, nigredo'yu (siyahlık) ve ardından ölümü ve çürümeyi geçiren özne , abdest almaya tabi tutulur. Bu işlem, dışarıdan uygulanan orta şiddette bir alevin yoğunluğunun dönüşümlü olarak yükseltilip alçaltılmasıyla karkasın üzerinden yükselen buharlardan yavaşça damlayan yoğunlaşmayı kullanır. Bu sürekli damlalar, malzemenin kademeli olarak yıkanmasını sağlar ve siyahtan griye ve sonra kademeli olarak beyaza dönüşür. Beyazlık, Magnum Opus'un ilk bölümünün başarısının bir göstergesidir. Usta işçi bunu ancak ruhunu onu genel olarak rahatsız eden her şeyden arındırarak başarır' (59). Dolayısıyla, yıkanma, nesnel ve dışsal kötülükten çok, 'özel' diyebileceğimiz öznel ve içsel kötülüklerin arınmasını sembolize eder. İkinci tür arınmanın birincisinden çok daha zor ve acı verici olduğunu eklemeye gerek yok, çünkü yok etmeyi amaçladığı şey, tüm yaşamsal dürtüleriyle varoluşun kendisine bağlı bir şeydir. Bu simyasal süreçte yer alan ilke, 'Kendini inkar et...' düsturunda ima edilen ilkedir ve gerçek ahlaki ilerleme için vazgeçilmez bir kuraldır.

Anormallik İlkel kültürlerde, sakatlanmış varlıkların yanı sıra delilerin de doğaüstü güçlere sahip olduğuna inanılırdı; örneğin şamanlar. İlkel büyüsel-dinsel düşüncede, fiziksel olarak anormal bireylerin olağanüstü yeteneği, modern psikolojide olduğu gibi, anormalliğin telafisi olarak geliştirilmiş olarak görülmez, bunun yerine tam tersi düşünülür: sakatlanma, anormallik, trajik kader, bireyin doğuştan gelen sıra dışı bir yetenek için ödemesi gereken bedeldi; genellikle kehanet yeteneği. Bu inanç evrenseldi (9). Bazı mitolojilerde, sakatlanmış varlıklar,

Machine Translated by Google



ay ve evreleri; sadece bir eli veya bir ayağı olan, hastalıkları iyileştirme, yağmur getirme vb. sihirli güçlere sahip efsanevi ay varlıkları vardır (17). Bu anormallik anlayışı canlı varlıklarla sınırlı değildir, aynı şekilde nesneler için de geçerlidir. Cola Alberich'e göre, anormal nesneler her zaman kötü huylu etkileri savuşturmada özellikle yararlı olarak kabul edilmiştir. Bu tür nesneler şunlardır: gömülü fosiller içeren taşlar; altı parmaklı veya dört parmaklı bir el şeklinde muskalar; bir kabukta çift badem; alışılmadık şekilde şekillendirilmiş mısır taneleri vb.
(12). İlkel İnsan'ın garip veya anormal nesnelere karşı gösterdiği kendiliğinden ilgi ile sürrealistlerin sembolik süreçteki unsurlar olarak bu tür nesnelere karşı daha kasıtlı, 'şiirsel' muamelesi arasında ilginç bir paralellik çizilebilir. Anormal nesnelerin büyülü güçlerine olan inanç, soytarı sembolizmiyle (yani, ters kral, kurbanlık kurban) ve ay sembolizmiyle bağlantılıdır.

Abrakadabra Ritüellerle, tılsımlarla ve pentakllerle ilgili pek çok kelime ve ifadenin, ya kendi başlarına ya da kullanılış biçimleriyle fonetik olarak ya da daha sıklıkla grafiksel olarak ifade edilen sembolik bir anlamı vardır.
Bu kelime, Orta Çağ'da sihirli bir formül olarak sıklıkla kullanılıyordu. İbranice abreq ad hâbra ifadesinden türetilmiştir ve 'yıldırımını ölüme kadar fırlat' anlamına gelir. Genellikle ters bir üçgenin içine yazılırdı veya bir üçgen oluşturacak şekilde düzenlenirdi (39) şöyle:

A B R A C A D A B R A
A B R A C A D A B R
A B R A C A D A B
A B R A C A D A
A B R A C A D
A B R A C A
A B R A C
A B R A
A B R
A B
A

Bu sihirli kelime Gnostiklerin Abracax'ı (Abraxas, Abrasax) ile de ilişkilendirilmiştir. Gerçekte güneş tanrısı Mithras'ın isimlerinden biridir (4).

Uçurum Uçurum, herhangi bir biçimde büyüleyici bir ikili anlama sahiptir. Bir yandan, genel olarak derinliğin bir simgesidir; diğer yandan, aşağılığın bir simgesidir. Uçurumun çekiciliği, bu iki yönün ayrılmaz bir şekilde birbirine bağlı olması gerçeğinde yatmaktadır. Çoğu eski veya ilkel halk, bir zamanlar veya başka bir zamanda, yeryüzündeki belirli çatlakları veya deniz derinliklerini uçurumla özdeşleştirmiştir. Keltler ve diğer halklar arasında uçurum dağların içindeydi; İrlanda'da ise

Machine Translated by Google



Japonya ve Güney Denizi adaları için denizlerin ve göllerin dibindeydi; Akdeniz halkları arasında ufkun hemen ötesindeydi; Avustralya yerlileri için Samanyolu mükemmel bir uçurumdur. Uçurum genellikle 'ölüler diyarı', yeraltı dünyasıyla özdeşleştirilir ve bu nedenle, her zaman olmasa da, Büyük Ana ve yeryüzü tanrısı kültleriyle ilişkilendirilir (35). Yeraltı dünyası ile denizlerin veya göllerin dibi arasındaki ilişki, sarayların veya varlıkların bir su uçurumundan çıktığı efsanelerin birçok yönünü açıklar. Kral Arthur'un ölümünden sonra, emriyle göle atılan kılıcı düşerken yakalanır ve dibe çekilmeden önce, sulardan çıkan bir el tarafından sallanır.

Akasya Beyaz veya pembe çiçekler açan bu çalı, Mısırlılar tarafından kutsal kabul ediliyordu, kısmen, şüphesiz, ikili renginden ve ayrıca beyaz-kırmızı ilkesinin büyük mistik öneminden dolayı (8). Hermesçi öğretide, Gérard de Nerval'in Voyage en Orient (9) adlı eserine göre, 'insanın nasıl öleceğini bilmesi gerektiğini' öğreten Hiram'ın vasiyetini sembolize eder.

'Sonsuzlukta yeniden yaşamak'. Bu, özellikle Romanesk (20) olmak üzere Hıristiyan sanatında bu özel sembolik anlamla (yani ruh ve ölümsüzlük) birlikte ortaya çıkar.

Acanthus Mimaride çok yaygın bir süs motifi olan akantus yaprağı, Orta Çağ'da, iki temel özelliğinden türetilen kesin bir sembolizmle donatılmıştı: büyümesi ve dikenleri. İkincisi, alçakgönüllü şeyler hakkında endişe sembolüdür. Sardis Piskoposu Melito'ya göre, günahın farkındalığını ve acısını ifade ederler. Burada Weininger'in Günlüğünde, suçluluk ve ceza arasında bir fark olmadığını belirtebiliriz. Belki de gerilemeye veya en azından bodurlaşmaya eğilimi olan doğal yaşamın kendisine atıfta bulunan daha genel bir sembolizm, İncillerde ekici benzetmesinde (Luka viii, 7) görünür; burada, bazı tohumların (manevi ilkelerin ve kurtuluşun) dikenler arasına düştüğünü ve boğulduğunu okuruz. Ve Eski Ahit'te (Yaratılış iii, 18) Rab insana dünyanın ona dikenler ve çalılar vereceğini söyler (46).

Akrobat İnsan vücudunun normal pozisyonunu ellerinin üzerinde durarak tersine çevirmeyi içeren akrobasi hareketleri nedeniyle akrobat, tersine çevirmenin veya tersine çevirmenin yaşayan bir sembolüdür; yani, kriz zamanlarında (kişisel, toplumsal veya kolektif tarihsel krizler) her zaman ortaya çıkan, yerleşik düzeni altüst etme ve tersine çevirme ihtiyacının: idealizm materyalizme; uysallık saldırganlığa; dinginlik trajediye; düzen düzensizliğe veya tam tersine dönüşür. Akrobatlar, sirkin diğer yönleriyle ve özellikle de benzer bir öneme sahip olan Tarot destesindeki Asılmış Adam gizemiyle ilişkilidir.

Etkinlik Mistik anlamda, evrim ve kurtuluşa doğru ruhsal hareketten başka bir etkinlik yoktur; başka herhangi bir etkinlik biçimi sadece ajite edicidir.

Machine Translated by Google



Gerçek etkinlik değil, eylem. Bu noktada Batı, Doğu ile tam bir uyum içindedir, çünkü Yoga öğretisine göre, dışsal dinginlikle karakterize edilen en yüksek durum (sattva), en büyük etkinlik durumudur (alt dürtülerin aktif olarak boyun eğdirilmesi ve ardından yüceltilmesi). Bu nedenle, Cesare Ripa'nın Iconologia'sında , Başmelek Aziz Mikail ve Aziz George'un yüce imgeleriyle asimile olma süreciyle, 'Erdemli Eylem'i, yaldızlı bir zırhla silahlanmış, bir elinde kitap, diğer elinde de az önce yendiği devasa bir yılanın kafasına saplanmaya hazır bir mızrak tutan bir savaşçı olarak tasvir etmesi şaşırtıcı değildir. Sol ayağının altında ezilen Ahlaksızlık başı, alegoriyi tamamlar.

Dolayısıyla, maddi düzlemdeki her mücadele veya zaferin ruhsal alemde bir karşılığı vardır. Dolayısıyla, İslami geleneğe göre, 'Kutsal Savaş' (silahlar hazır tutularak tasvir edilen kâfirlere karşı mücadele) basitçe 'Büyük Kutsal Savaş'ın (inanlıların Kötülük Güçlerine karşı mücadelesi) bir görüntüsüdür.

Adem İlkel İnsan. İsim İbranice adama (= toprak) kelimesinden türemiştir . GG Scholem, On the Kabbalah and its Symbolism (Londra, 1965) adlı eserinde, başlangıçta Adem'in 'evrenin gücünün geniş bir temsili' olarak tasarlandığını ve bu gücün onda yoğunlaştığını belirtir. Dolayısıyla makrokozmos = mikrokozmos denklemi ortaya çıkar. Hem İncil'de hem de androjenin platonik doktrininde Havva, cinsel ikiliği bütünleştiren ilk varlığın bir eksizyonu olarak görünür. Ağaç ve yılan aynı ikiliği başka bir sembolik düzlemde mi yeniden üretir? Yoksa canlı varlığın içsel ve dışsal eksizyonu sembolü olan ilk insan çiftinde bulunandan farklı bir ikiliği mi ifade ederler? Havva, ikna edici rolünde, yılan (William Blake'in enerjiye benzettiği kötülüğün kaynağı) ile özgür ve kayıtsız olacak ve yalnızca baskı altında 'düşecek' olan insan arasında bir aracı olarak görünür.

Aerolite Dünyaya inen ruhsal yaşamın bir simgesi. Vahiy simgesi; erişilebilir hale getirilen 'öteki dünya'nın simgesi; ve yaratıcı yönüyle göksel ateşin simgesi, yani tohum olarak. Gelenek, 'üst sular' olduğu gibi 'üst ateş'in de olduğunu söyler. Yıldızlar bu ateşin ulaşılamaz yönünü simgeler; aerolitler ve meteoritler onun habercileridir ve bu nedenle bazen melekler ve diğer göksel hiyerarşilerle ilişkilendirilirler (37). İnsanın ilk kullandığı demirin meteorik olduğu unutulmamalıdır (bu, sideral kelimesinin ve sidero- önekiyle başlayan diğer kelimelerin ortak kökünü açıklayabilir ). Göksel ve karasal dünyalar arasındaki simbiyotik ilişkiye olan inanç, ilkel astrobiyolojik düşüncenin benzetmeyi açıklamaya çalıştığı bir kavram olan 'kozmik evlilik' fikrinin kökeninde yatar, çünkü

Machine Translated by Google



aynı zamanda cennet ve yeryüzünün zıt dünyaları arasındaki teğetsel ilişki.

Çağlar, Sembollerin morfolojisi amaçları için, bir çağ bir evre ile tam olarak aynıdır. Dört evreden (artan, dolunay, azalan ve kaybolan) oluşan ay 'modeli' bazen iki veya üç evreye indirgenmiş, bazen de beşe çıkarılmıştır. İnsan yaşamı süresindeki evreler benzer dalgalanmalar geçirmiştir, ancak genel olarak dörttürler ve ölüm ya atlanmış ya da yaşlılığın son evresiyle birleştirilmiştir. Dört parçaya bölünme -ayın dört evresiyle ilişkisinin önemi bir yana- güneş süreci ve mevsimlerin yıllık döngüsüyle ve ayrıca kavramsal düzlemde pusulanın dört noktasının mekansal düzenlemesiyle örtüşmektedir. Kozmik çağlar insan varoluşunun çağına ve ayrıca bir ırkın veya bir imparatorluğun yaşamına uygulanmıştır. Hindu geleneğinde, Mahâ-Yuga (veya Büyük Döngü) olarak da adlandırılan Manvantara , Greko-Romen antik çağındaki dört çağla aynı olduğu söylenen dört yuga veya ikincil dönemden oluşur. Hindistan'da, bu aynı çağlar zar oyunundaki dört atıştan sonra adlandırılır: krita, tretâ, dvâpara ve kali. Klasik zamanlarda, çağlar metallerin sembolizmiyle ilişkilendirilir ve 'altın çağ', 'gümüş çağ', 'bronz çağ' ve 'demir çağı'nı verir. Aynı sembolik desen -ki kendisi de bir yorumdur- Nebuchadnezzar'ın (Daniel ii) ünlü rüyasında ve Dante'nin Commedia'sındaki ( Inferno, XIV, ll. 94-120) 'Girit'in Yaşlı Adamı' figüründe bulunur (60, 27). En saf metalden en dövülebilir metale -altından demire- doğru ilerleme, evrimi ima eder. Bu nedenle René Guénon, ardışık çağların, 'Başlangıçtan uzaklaştıkça', kademeli bir maddeleşmeye yol açtığını söyler (28). Ve bu nedenle de William Blake, 'İlerleme Tanrı'nın cezasıdır' demiştir. Dolayısıyla yaşamda ilerleme -bir bireyin varoluşunda ilerleme- çocukluğun altın değerlerinden kademeli olarak vazgeçmeye, yaşlanma sürecinin ölümle son bulmasına kadar eşdeğerdir. Jung'a göre 'Altın Çağ'la ilgili mitler, kökenlerini çocuklukla bir benzetmede bulur -doğanın çocuğa hiçbir çaba sarf etmeden hediyeler yığdığı, çünkü çocuğun istediği her şeyi elde ettiği dönem. Ancak buna ek olarak ve daha derin bir anlamda, Altın Çağ bilinçsizlikteki yaşamı, ölümün ve varoluşun tüm sorunlarının farkında olmamayı, zamandan önce gelen veya varoluşun sınırları içinde cennete en çok benzeyen 'Merkez'i temsil eder. Varoluş dünyasının cehaleti bir tür altın pus yaratır, ancak görev kavramlarının, baba ilkesinin ve rasyonel düşüncenin giderek daha iyi anlaşılmasıyla dünya tekrar kavranabilir (31). Gerçeküstü-

Machine Translated by Google



izm, ilkel halkların karakteristik özelliği olan bu duygusal mantıksızlık durumunu mümkün olduğunca yeniden bütünleştirmekten başka bir şey değildir.

Tarım Alegorik temsili, görünüşte Ceres'e benzeyen (kendisiyle özdeşleşebilen) bir tanrıça figürüdür, ancak bir saban ve ilk çiçeğini taşıyan bir bitki vardır. Bazen, alegorik figür meyve ve çiçeklerle dolu bir bereket boynuzu taşır veya her iki eli bir küreğe veya çapaya dayanır. Zodyak da dahil edilmiştir, yıllık döngünün ve mevsimlerin sırasının ve her mevsimin ima ettiği işin önemini belirtmek için (8).

Hava Dört Elementten hava ve ateş aktif ve erkek; su ve toprak pasif ve dişi olarak kabul edilir. Bazı temel kozmogonilerde ateşe onurlu bir yer verilir ve tüm şeylerin kökeni olarak kabul edilir, ancak daha genel inanışa göre hava birincil elementtir. Havanın sıkıştırılması veya yoğunlaşması ısı veya ateş yaratır ve bundan tüm yaşam formları türer. Hava esasen üç fikir kümesiyle ilişkilidir: yaratıcı yaşam nefesi ve dolayısıyla konuşma; birçok mitolojide yaratılış fikriyle bağlantılı olan fırtınalı rüzgar; ve son olarak hareket ve yaşam süreçlerinin ortaya çıkışı için bir ortam olarak uzay. Işık, uçuş, hafiflik, koku ve kokunun hepsi havanın genel sembolizmiyle ilişkilidir (3). Gaston Bachelard, havanın önde gelen hayranlarından biri olan Nietzsche için havanın bir tür daha yüksek, daha incelikli madde, insan özgürlüğünün ta kendisi olduğunu söyler. Ve hava doğasının ayırt edici özelliğinin, maddi olmayanlaşmanın dinamiklerine dayanması olduğunu ekler. Sıcaklık ve soğukluk, kuruluk ve nem ve genel olarak iklim ve atmosferin tüm yönleriyle ilgili düşünceler, hisler ve anılar da hava kavramıyla yakından ilişkilidir. Nietzsche'ye göre hava, dağ tepelerinin havası gibi soğuk ve saldırgan olmalıdır. Bachelard kokuyu hafızayla ilişkilendirir ve örnek olarak Shelley'nin koku anıları üzerinde karakteristik olarak uzun süre kalmasına işaret eder.

Simya Simyanın gerçek başlangıcı, esas olarak Yunanlılar ve Araplar tarafından uygulandığı MS birinci yüzyıllara dayanır. Hıristiyan mistisizmi de dahil olmak üzere çeşitli geleneklerden unsurlar daha sonra dahil edildi. Esasen, aydınlanma ve kurtuluşun simgesi olarak kabul edilen altını yapma çabasını içeren sembolik bir süreçti. Sürecin dört aşaması farklı renklerle belirtiliyordu, şu şekilde: 'birincil madde' için siyah (suç, köken, gizli kuvvetler) (ruhun orijinal halinin simgesi); beyaz (küçük iş, ilk dönüşüm, cıva); kırmızı (kükürt, tutku); ve son olarak altın. Piobb, çeşitli işlemlerin sembolik anlamlarını analiz ediyor. Kalsinasyon olarak bilinen ilk işlem, 'din dışının ölümü'nü, yani hayata ve tezahür eden dünyaya olan tüm ilginin yok olmasını temsil ediyordu; ikincisi, çürüme, birincinin bir sonucuydu ve yok edilen kalıntıların ayrılmasından oluşuyordu; çözüm, üçüncüsü, maddenin arınmasını ifade ediyordu;

Machine Translated by Google

Athanor, simyacıların fırını (eski bir gravürden)

Machine Translated by Google



damıtma, dördüncüsü, arıtılmış maddenin 'yağmuru'ydu, yani önceki işlemlerle izole edilmiş kurtuluş unsurlarıydı; beşincisi, birleşme karşıtların birleşmesini sembolize ediyordu ( coincidentia oppositorum, Jung tarafından İnsan'da bilinçaltının dişi ilkesiyle bilincin erkek ilkesinin yakın birliğiyle özdeşleştirilmişti); altıncı aşama olan yüceltme , dünyadan mistik kopuştan ve ruhsal çabaya adanmışlıktan kaynaklanan acıyı sembolize ediyordu. Sembolik tasarımlarda, bu aşama kanatlı bir varlık tarafından taşınan kanatsız bir yaratıkla tasvir edilir veya bazen Prometheus miti ile temsil edilir. Son aşama felsefi donmadır, yani sabit ve değişken ilkelerin ayrılmaz bir şekilde birbirine bağlanmasıdır (erkek/değişmez ile dişi/'kurtarılmış' değişken). Simyasal evrim, o zaman, Solve et Coagula formülünde özetlenmiştir (yani: 'kendindeki tüm unsurları analiz et, içindeki aşağı olan her şeyi çöz, bunu yaparken parçalansan bile; sonra, önceki işlemden edinilen güçle dondur') (48). Bu özel sembolizme ek olarak, simya diğer tüm çalışmaların kalıbı olarak görülebilir. Erdemlerin her türlü faaliyette, en mütevazı olanlarda bile uygulandığını ve ruhun güçlendiğini ve bireyin geliştiğini gösterir. Evola (Tradizione Ermetica) şöyle yazar: 'Çalışmamız, bir varlığın başka bir varlığa, bir şeyin başka bir şeye, zayıflığın güce, bedensel doğanın ruhsal doğaya dönüştürülmesi ve değişmesidir. . . .' Hermafrodit konusu üzerine Eugenio d'Ors (Introducción a la vida angélica) şöyle yazar: '"Tek bedende iki olmayı" (sevgi) başaramayan, "tek ruhta iki olmayı" (bireyselleşme) başaracaktır.' Alkol Alkol veya hayat suyu (aqua vitae) ateş suyudur, yani karşıtlıkların birleşimi olan coincidentia oppositorum'un simgesidir; burada biri aktif, diğeri pasif olan iki ilke akışkan ve değişken, yaratıcı/yıkıcı bir ilişkide bir araya gelir. Özellikle yandığında, alkol Doğanın en büyük gizemlerinden birini

simgeler; Bachelard, alkol yandığında, 'sanki "dişi" su, tüm utancı yitirerek, çılgınca efendisi ateşe kendini teslim ediyormuş gibi görünür' der (1, 2).

Badem Ağacı Geleneksel olarak tatlılığın ve nezaketin simgesidir. Çiçek açan ilk ağaçlardan biri olduğu için, geç donlar çiçeklerini mahvedebilir. İlkel insan tarafından sürekli uygulanan Doğanın kesin gözlemi, bu sembolik benzetmenin ve ilk bakışta sadece yapay alegoriler gibi görünebilecek diğer pek çoğunun kaynağıdır.

Alfa ve Omega Yunan alfabesinin ilk ve son harfleri, dolayısıyla her şeyin başlangıcını ve sonunu temsil eder. Romanesk sanatta bu anlamda çok sık kullanılırlar. Şekli nedeniyle alfa, yaratıcı tanrının bir niteliği olan pusula çiftiyle ilişkilidir; omega ise bir meşaleye, yani kıyamet sonrası yıkım ateşine benzer. Hayvan figürleri de

Machine Translated by Google



bu sembolizm. Paulus Orosius'un 12. yüzyıla ait bir el yazmasının ön sayfasında (Bibl. Laon, 137) alfa ve omega sırasıyla bir kuş ve bir balık olarak, yani üst ve alt uçurum olarak görünür.

Amphisbaena 16. yüzyılda Kont Pierre V. Piobb'a ait bir İtalyan el yazmasına göre, 'Büyük Sır'ın koruyucusu olan muhteşem bir hayvandır. Hanedanlık armaları, işaretleri ve işaretlerinde sıklıkla görülen bir semboldür.
Yunanlılar tarafından biliniyordu ve adını, her iki ucunda bir kafa olduğu için eşit kolaylıkla ileri veya geri hareket edebildiği inancından almıştır. Bazen bir kuşun pençeleri ve bir yarasanın sivri kanatlarıyla tasvir edilir (48). Diel'e (15) göre, muhtemelen belirsiz durumlarla ilişkilendirilen dehşeti ve ızdırabı ifade etmek için tasarlanmıştı. Tüm muhteşem hayvanlar gibi, insan zihninin gerçek dünyanın yönlerini, mantık üstü yasalara göre yeniden düzenleme ve bunları insanın motive edici psişik güçlerini ifade eden kalıplara harmanlama yeteneğini örneklemektedir.

Çapa İlk Hıristiyanların amblemlerinde, işaretlerinde ve grafik tasvirlerinde çapa her zaman kurtuluşu ve umudu simgeliyordu. Genellikle mistik doğasını belirtmek için baş aşağı, bir yıldız, haç veya hilal ile gösteriliyordu. İbranilere Mektup şöyle der: 'Ruhumuzun çapası olarak sahip olduğumuz umut' (4).

Kurtuluş Çapası, erken Hıristiyanlığın sembolü.

Melek Görünmez güçlerin, Yaşam Kaynağı ile fenomenler dünyası arasında yükselen ve alçalan güçlerin sembolü (50). Burada, diğer durumlarda olduğu gibi (Haç gibi), sembolik olgu gerçek olguyu değiştirmez. Simyada melek, Viatorium spagyricum figürlerinde olduğu gibi, süblimasyonu, yani uçucu (spiritüel) bir ilkenin yükselişini sembolize eder. Melek düzenleri ile astral dünyalar arasındaki paralellik, Pseudo-Dionysius'un göksel hiyerarşiler üzerine incelemesini takiben , Rudolf Steiner tarafından Les Hiérarchies spirituelles'de benzersiz bir kesinlikle izlenmiştir . Kültürün en eski günlerinden itibaren melekler sanatsal ikonografide yer alır ve MÖ 4. binyıla gelindiğinde melekler ile kanatlı tanrılar arasında çok az veya hiç ayrım yapılmaz. Gotik sanat, pek çok dikkat çekici imgede melek figürünün koruyucu ve yüce yönlerini dile getirirken, Romanesk sanat daha çok onun öte dünyadan olan doğasını vurgulama eğilimindedir.

Machine Translated by Google



Hayvanlar Sembolizmde, hem ayırt edici özellikleri, hareketleri, şekilleri ve renkleri hem de insanla ilişkileri nedeniyle son derece önemlidir. Hayvan sembolizminin kökenleri totemizm ve hayvan tapınmasıyla yakından bağlantılıdır. Herhangi bir hayvanın sembolizmi, sembolik örüntüdeki konumuna ve tasvir edildiği tutum ve bağlama göre değişir. Bu nedenle, sık sık kullanılan 'evcilleştirilmiş hayvan' sembolü, vahşi olduğunda aynı hayvanla ilişkilendirilen sembolik anlamların tersine dönmesini ifade edebilir. Bir şövalye ile vahşi veya masalsı bir hayvan arasındaki mücadelede - sembolizmdeki en sık kullanılan temalardan biri - şövalyenin zaferi, hayvanın ölümünde veya evcilleştirilmesinde oluşabilir. Chrétien de Troyes'in ortaçağ romansı Yvain'de kahramana bir aslan yardım eder. St. George efsanesinde, fethedilen ejderha fatihi için hizmet eder. Batı'da, hayvan sembolizmine dair en erken referansların bazıları Aristoteles ve Plinius'ta bulunur, ancak en önemli kaynak MS 2. yüzyılda İskenderiye'de yazılmış olan Physiologus adlı incelemedir. Bir veya iki yüzyıl sonra Horapollo tarafından Mısır sembolizmine dayanan Hieroglyphica üzerine iki incelemesiyle bir başka önemli katkı yapılmıştır . Bu kaynaklardan, Thaun'lu Philip (MS 1121), Picardy'li Peter ve Normandiya'lı William'ın (13. yüzyıl) veya Albertus Magnus'a atfedilen De Animalibus ; Raymond Lull'un Libre de les besties'i ; ve Fournival'in Bestiaire d'Amour'u (14. yüzyıl) gibi dikkate değer bestiary'ler üreten bir ortaçağ hayvan sembolizmi akışı akmaktadır. Schneider (50) tarafından analiz edildiği gibi, ilkellerin hayvanlara bakış açısı, tüm bu çalışmalarda yansıtılmıştır, yani insan belirsiz, 'maskeli' veya karmaşık bir varlık iken, hayvan tek anlamlıdır, çünkü olumlu veya olumsuz nitelikleri her zaman sabit kalır, böylece her hayvanı bir kez ve herkes için belirli bir kozmik fenomen moduna ait olarak sınıflandırmak mümkün olur. Daha genel olarak, böcekten ve sürüngenden memeliye kadar değişen biyolojik karmaşıklık dereceleriyle ortaya çıkan hayvan evriminin farklı aşamaları, içgüdülerin hiyerarşisini yansıtır. Asur ve Pers kabartmalarında, daha yüksek bir hayvanın daha düşük bir hayvan üzerindeki zaferi, her zaman daha yüksek yaşamın daha düşük içgüdüler üzerindeki zaferini temsil eder. Benzer bir durum, Kolomb öncesi Amerika'da bulunan kartalın yılanla karakteristik mücadelesinde görülür. Aslanın boğa üzerindeki zaferi, genellikle Gündüzün Gece üzerindeki zaferini ve benzetme yoluyla Işığın Karanlık üzerindeki ve İyinin Kötülük üzerindeki zaferini ifade eder.

Hayvanların sembolik sınıflandırması sıklıkla dört Elementin sınıflandırmasıyla ilişkilendirilir. Ördek, kurbağa ve balık gibi hayvanlar, birbirlerinden ne kadar farklı olsalar da, hepsi su fikriyle ve dolayısıyla 'ilkel sular' kavramıyla bağlantılıdır; sonuç olarak, şeylerin kökeninin ve yeniden doğuş güçlerinin sembolleri olarak durabilirler (37, 9). Öte yandan, bazı

Machine Translated by Google



Ejderhalar ve yılanlar gibi hayvanlar bazen suya, bazen toprağa ve hatta bazen ateşe atanır (17). Ancak, en genel kabul görmüş sınıflandırma—aynı zamanda en temelde doğru olan—su ve amfibi hayvanları suyla; sürüngenleri toprakla; kuşları havayla; ve memelileri (sıcakkanlı oldukları için) ateşle ilişkilendirir. Sembolik sanat amaçları için hayvanlar iki kategoriye ayrılır: doğal (genellikle zıt çiftler halinde: kurbağa/kurbağa, baykuş/kartal, vb.) ve muhteşem. Kozmik düzen içinde, ikincisi tamamen farklılaşmış varlıkların dünyası ile biçimsiz maddenin dünyası arasında bir ara konumda yer alır (50). Bunlar, tufan öncesi hayvanların iskeletlerinin keşfi ve ayrıca doğal olmalarına rağmen görünüşte belirsiz olan (etobur bitkiler, deniz kestaneleri, uçan balıklar, yarasalar) ve dolayısıyla akış ve dönüşümü ve ayrıca yeni biçimlere doğru amaçlı evrimi temsil eden bazı varlıklar tarafından önerilmiş olabilir. Her durumda, muhteşem hayvanlar psikolojik projeksiyonun güçlü araçlarıdır. En önemli muhteşem hayvanlar şunlardır: kimera, sfenks, lamia, minotor, siren, triton, hidra, tek boynuzlu at, grifon, harpi, kanatlı at, hipogrif, ejderha, vb. Bunlardan bazılarında dönüşüm basittir ve açıkça olumlu karakterlidir - Pegasus'un kanatları gibi (daha düşük bir gücün ruhsallaştırılması) - ancak daha sıklıkla sembol, daha karmaşık ve belirsiz bir hayal gücü sürecinin sonucudur. Sonuç, bu tür varlıkların kullandığı büyük güçlere ve anormallik ve deformitenin büyülü önemine olan yerleşik inançla önemi artan bir dizi son derece belirsiz semboldür. Ayrıca, görünüşte neredeyse hiç muhteşem olmasa da, sembolik bir projeksiyonun sonucu olarak varolmayan veya doğaüstü niteliklere sahip olduğu atfedilen hayvanlar vardır (örneğin, pelikan, anka kuşu, semender). Callimachus'un Satürn Çağı hakkında hayvanların konuşma gücüne sahip olduğu bir parçası vardır (bu, henüz logos'a tabi olmayan kör Doğa güçlerinin her türlü olağanüstü ve yüce niteliklerle donatıldığı , aklın -İnsan- ortaya çıkışından önceki Altın Çağ'ın bir sembolüdür ). İbranice ve İslam gelenekleri de 'konuşan hayvanlar'a atıflar içerir (35). Bir diğer ilginç sınıflandırma ise, yaşam süreleri bir tür döngüsel değişim, periyodik görünümler ve kaybolmalar içeren tüm hayvanları kapsayan 'ay hayvanları'dır (18). Bu tür hayvanların sembolizmi, hayvanın belirli sembolik önemine ek olarak, bir dizi ay anlamını da içerir. Schneider ayrıca çok ilginç bir ilkel inanıştan da bahseder: yani, cennetin sembolü olarak hizmet ettiği söylenebilecek hayvanların sesinin, hayvan büyükse (örneğin fil) tiz, hayvan küçükse (arı gibi) pes olduğu; tersi ise toprak sembolü hayvanlar için geçerlidir. Bazı hayvanlar, özellikle kartal ve

Machine Translated by Google



aslan, güzellik ve mücadele ruhu gibi belirli nitelikleri öyle bir ölçüde temsil ediyor gibi görünüyor ki, bu niteliklerin alegorik temsilleri olarak evrensel olarak kabul edilmiş durumdalar. Roma signa'sının sembolik hayvanları şunlardı : kartal, kurt, boğa, at ve yaban domuzu. Sembolizmde, hayvanlar (veya diğer sembolik unsurlar) bir sistemde bir araya getirildiğinde, düzenleme sırası her zaman oldukça önemlidir ve bu da hiyerarşik önceliği veya uzayda göreceli konumu ima eder. Simyada, önceliğin azalan sırası farklı hayvanlarla sembolize edilir, böylece: anka kuşu (simyasal eserin doruk noktası ), tek boynuzlu at, aslan (gerekli nitelikler), ejderha (ilk madde)

(32). Sembolik hayvan grupları genellikle analojik ve sayısal örüntülere dayanır: İncil'de bulunan Batı geleneğinin tetramorfları temel bir örnektir; bir diğer örnek de dört hayırsever hayvandan oluşan Çin serisidir: tek boynuzlu at, anka kuşu, kaplumbağa ve ejderha. Aşağıdaki hayvanlar özellikle Romanesk sanatta görülür: tavus kuşu, öküz, kartal, tavşan, aslan, horoz, turna, çekirge ve keklik (50). Sembolik anlamları esas olarak Kutsal Yazılardan veya ataerkil gelenekten türetilmiştir, ancak zulüm ile leopar arasındaki gibi analojiden kaynaklanan bazı anlamlar hemen açıktır (20).

Hristiyanlıkta güvercin, kuzu ve balık sembollerinin önemi iyi bilinmektedir. Sembolik hayvanların tasvir edildiği tutumların önemi genellikle kendiliğinden açıktır: iki özdeş— veya iki farklı— hayvanın dengelenmesi, armacılıkta çok yaygın olan, dengeyi temsil eder (örneğin caduceus'un iki yılanı tarafından sembolize edildiği gibi adalet ve düzen); hayvanlar genellikle bir kalkanı desteklerken veya bir miğferin tepesine tırmanırken gösterilir. Jung bu yorumu, iki özdeş—veya iki farklı— hayvanın dengelenmesinin

İngiltere'nin armasındaki aslan ve tek boynuzlu at, içsel stresi temsil eder.

Dengeli zıtlıklar merkezde dengelerini bulurlar (32). Simyada, aynı türün erkek ve dişi (aslan/dişi aslan, köpek/dişi köpek) arasındaki denge, kükürt ve cıva, sabit ve değişken elementler arasındaki temel karşıtlığı ifade eder. Kanatlı bir hayvanın kanatsız bir hayvana karşıt olması durumunda da durum aynıdır. Hayvanlara, fiziksel varoluşlarının ötesinde, kozmik anlamların taşıyıcıları olarak duyulan eski ilgi, Neolitik Çağ'ın en erken başlangıçlarından Jubile van den Heyligen Macarius gibi eserlerin yayınlanmasıyla 1767'ye kadar devam etti. Bu inceleme, her sembolik arabanın karakteristik bir hayvana sahip olduğu alayları anlatır (tavus kuşu, anka kuşu, pelikan, tek boynuzlu at, aslan, kartal, geyik, devekuşu, ejderha, timsah, yaban domuzu, keçi, kuğu, kanatlı at, gergedan, kaplan ve fil). Aynı hayvanlar, diğer pek çok hayvanla birlikte (ördek, eşek, öküz, baykuş, at, deve, koç, domuz, geyik,

Machine Translated by Google



Leylek, kedi, grifon, ibis, leopar, kurt, sinek, ayı, kuş, güvercin, panter, balık, yılan ve tilki) esas olarak kağıt yapımında filigran olarak kullanılanlardır. Şüphesiz mistik ve sembolik kökenli filigranların kullanımı, 13. yüzyılın sonundan itibaren Batı dünyasına yayıldı. Yukarıdaki tüm özel sembolik kullanımlar, üç ana fikirle ilişkili oldukları genel bir hayvan sembolizmine dayanmaktadır: hayvan bir binek hayvanı (yani bir ulaşım aracı olarak); bir kurban nesnesi olarak; ve aşağı bir yaşam biçimi olarak (4). Fuseli'nin ünlü resminde olduğu gibi, rüyalarda veya vizyonlarda hayvanların görünmesi, henüz farklılaştırılmamış ve henüz rasyonelleştirilmemiş, ne de irade tarafından henüz yönetilmemiş bir enerjiyi ifade eder (içgüdüleri kontrol eden şey anlamında) (31). Jung'a göre hayvan, insan olmayan ruhu, insan altı içgüdüler dünyasını ve ruhun bilinçaltı alanlarını temsil eder. Hayvan ne kadar ilkelse, ifadesi olduğu katman da o kadar derindir. Tüm sembolizmlerde olduğu gibi, tasvir edilen nesnelerin sayısı ne kadar fazlaysa, anlam da o kadar temel ve ilkel olur (56). Kendini hayvanlarla özdeşleştirmek, bilinçaltının bütünleşmesini ve bazen de -ilkel sulara daldırma gibi- yaşamın kaynaklarında yıkanarak gençleşmeyi temsil eder (32). Hıristiyanlık öncesi insan için (ve ahlaksız kültlerde olduğu gibi) hayvanın muhalefetten ziyade yüceltmeyi ifade ettiği açıktır. Bu, bir içgüdünün gücünün muzaffer gücünü ifade etmek için kartalları ve kurtları sembolik olarak küplere (dünya) ve kürelere (cennet, evren) yerleştiren Roma signa'sında açıkça görülür . Efsanevi hayvanlara gelince, bu konunun daha kapsamlı bir incelemesi Borges y Guerrero'nun Manual de zoología fantástica (Meksika ve Buenos Aires, 1957) adlı eserinde bulunabilir; bu eserde bu tür yaratıklar temelde sembolik ve çoğu durumda 'kozmik' bir ifadeye sahip olarak nitelendirilir.

terör'.

Anjana İspanyol folklorunda bir cadı türü, adı muhtemelen Jana veya Diana'dan türetilmiştir. Bu cadılar, yaşlı kadınların şeklini alarak

insanların hayırseverliği. Gerçek halleriyle, güzel genç kadınlardır, sarışın ve mavi gözlüdürler, çiçeklerden ve gümüş yıldızlardan yapılmış tunikler giyerler. Altın bir asa taşırlar ve yeşil çoraplar giyerler. Hayvanları gözetirler ve mücevherlerle ve diğer hazinelerle dolu yeraltı saraylarına sahiptirler. Asalarının dokunuşu her şeyi zenginliğe dönüştürür (10). Bu tür sembolizm, druidlerin atalarının anılarını ortaya çıkarır; daha derin bir düzeyde, 'mana kişiliği' ile kaynaşarak yenilenen ruhu da ifade eder. Sigmoid bir sembol olan asa, görünüşte ilgisiz şeyleri birbirine bağlayan ilişkilerin amblemidir. Yeşil çoraplar, bakir doğanın ilkel güçlerine gönderme yapar. Hazineler ve zenginlikler, bilinçaltının barındırdığı ruhsal güçleri ifade eder.

Machine Translated by Google



Antik Çağ Bir nesnenin yaşı, ona ek bir önem yükler ve bu önem sonunda nesnenin kendisinin orijinal öneminden daha önemli hale gelir. Antik çağın önemi aşağıdaki düşüncelerden türetilir: (i) Eski olan her şey otantiktir, bozulmamıştır, doğrudur, diğer dünyayla bir bağlantıdır; eski şeyler aldatmaz, bu nedenle gerçeğin kendisini temsil ederler; (ii) Eski olan her şey ilkeldir, insanlığın 'Altın Çağı'nı övünen o 'ilkel çağa' daha yakındır; (iii) Benzer şekilde, eski olan her şey bireyin hayatındaki ilkel aşamalarla, yani çocuğun kaygısız hayatıyla, 'kaybedilen cennetle' ilişkilidir

Çocukluğun.

Karıncalar Ceres'in bir özelliği olan karıncalar kehanetlerde kullanılırdı (8). Tüm canlıların önemsizliğini, kırılgan karakteri ve varoluşun acizliğini sembolize ettiklerine dair bir Hint miti vardır; ancak aynı zamanda insan yaşamından üstün olan yaşamı da temsil ederler (60). Çok sayıda olmaları nedeniyle sembolik önemleri olumsuzdur.

Örs Dünya ve maddenin sembolüdür. Pasif ve
dişisel ilke, döllenmeyi ifade eden çekiçten farklıdır.

Kıyamet Canavarı Evrim sürecindeki maddenin bir sembolü: örneğin bir yılan veya bir ejderha, ruhun düşmanları ve daha yüksek niteliklerin bir sapkınlığı oldukları için (9). Bazen, bu bir ayartma ve bozulma kaynağı ve özellikle evrim sürecindeki durgunluğun kaynağı olduğu için dişil ilke ile eş tutulmuştur. Calypso'nunki gibi mitler

veya sirenler bu temayla alakalıdır.

Apollon Mitolojide ve simyada, onun ruhsal ve sembolik önemi güneşinkiyle aynıdır (15). Tanrının başını taçlandıran yayılan altın saçlar, yay ve okla (güneş ışınları) aynı anlama gelir (8). Apollon'un Yunanca adı, elbette, 'aslanın derinliklerinden' anlamına gelen Apollon'dur ve güneşin Zodyak'ın beşinci burcu Aslan ile anlamlı ilişkisini ifade eder (48).

Elma Neredeyse küre şeklinde olan elma, bütünlüğü simgeler. Dünyevi arzuların veya bu tür arzulara düşkünlüğün simgesidir. Yasak elmayı yememe uyarısı, bu nedenle, yüce varlığın ağzından, maddeci arzunun yüceltilmesine karşı bir uyarı olarak geldi (15). Zekâ, bilgi susuzluğu —Nietzsche'nin fark ettiği gibi—sadece dünyevi arzu ile saf maneviyat arasında bir ara bölgedir.

Kova Zodyak'ın on birinci arketipal işareti. Alegorik temsili, bir amforadan su döken bir adam figürüdür. Mısır'ın Denderah Zodyak'ında, Kova iki amfora taşır. Bu versiyon yalnızca sayısal sembolizmi etkiler; sembolün ikili gücünün daha net bir kanıtını sunar

Machine Translated by Google



(aktif ve pasif yönleri, evrim ve içe dönüş), İkizler burcunun önemli sembolünde özde olan bir ikilik. Tüm Doğu ve Batı gelenekleri bu arketipi, yalnızca resmi bir evrenin sonunu değil, aynı zamanda bileşenlerini bir arada tutan gücün yok edilmesiyle herhangi bir döngünün tamamlanmasını da temsil eden sembolik tufana bağlar. Bu güç işlevini yitirdiğinde, bileşenler Akasha'ya geri döner - evrensel sol-

Kova Burcu

havalandırma—Balık burcuyla sembolize edilir. Zodyak'ın bu iki burcunda, kozmik pralaya veya Brahma'nın gecesi, seyrini sürdürür. Hindu geleneğine göre işlevi, başlangıçta ondan ayrılarak ayrı bireysel varoluşlara öncülük eden tüm unsurları Birliğe yeniden emdirmektir. Böylece, her son yeni bir başlangıcın tohumunu taşır (Ouroboros). Mısırlılar Kova'yı, ülkenin tarımsal, ekonomik ve ruhsal yaşamının kaynağı olan taşkınları olan Nil'in kişileştirilmiş hali olan tanrıları Hapi ile özdeşleştirdiler. Sonuç olarak, Kova herhangi bir süreç, döngü veya dönemde var olan formların çözülmesini ve dağılmasını; bağların gevşemesini; fenomenler dünyasının yıkımı yoluyla kurtuluşun yakınlığını sembolize eder (40, 52).

Arabesk Özel isminin (Arabistan, İslam sanatı) kültürel bağlamının dışında, tekrarlama, kendine dönme, iç içe geçme fikrini ima ediyor gibi görünen bir süsleme türü. Bu fikir, bir dereceye kadar onu Kelt-Germen süslemeciliği ve İrlanda ve Viking sanatıyla ilişkilendirir, ancak derin farklılıklarla. Öte yandan, arabesk, labirent gibi kıvrımlı biçimi nedeniyle edebiyatçılar tarafından groteskle ilişkilendirilmiştir. İskandinav örgülerinde, bazen dairesel bir şekil alarak bir tür mandala oluşturan oryantal arabesklerden daha fazla özgürlük vardır.

Mimarlık Mimarinin sembolizmi elbette karmaşık ve geniş kapsamlıdır. Çeşitli mekansal organizasyon kalıpları arasındaki 'karşılıklı ilişkiler' üzerine kuruludur ve soyut düzlemde mimari yapılar ile düzenlenmiş mekan kalıbı arasındaki ilişkilere dayanır. Mimari ilişkilerin temel kalıbı birincil sembolizmi sağlarken, ikincil sembolik anlamlar bireysel formların, renklerin ve malzemelerin uygun seçiminden ve mimari bütünü oluşturan çeşitli unsurlara (işlev, yükseklik, vb.) verilen göreceli önemden türetilir. En derin ve temel mimari sembol 'dağ-tapınak'tır

Machine Translated by Google



(Babil zigguratı, Mısır piramidi, Amerikan teocalli veya basamaklı piramit, Budist stupa). Hem piramidi hem de merdiveni veya merdiveni ve ayrıca dağın kendisini içeren karmaşık bir geometrik sembolizme dayanmaktadır. Bu sembolizmin bir kısmı Batı dini yapılarında, özellikle Gotik katedrallerde de bulunabilir. Bu tür tapınaklar genellikle mandala sembolizminden (yani, kare ve daireyi birleştiren geometrik bir diyagram aracılığıyla dairenin kareleştirilmesi, genellikle ara bir adım olarak sekizgenle birbirine bağlanır) ve sayıların sembolizminden (temel faktörlerin sayısını temsil eden önemli rakam: örneğin, 7 basamaklı piramitlerde çok yaygındır; ve Pekin'deki Cennet Tapınağı'nda, 3 - kat sayısı - 3 platform ve 3 çatı nedeniyle kendisiyle çarpılan temel sayıdır) temel öğeler içerir (6). Gördüğümüz gibi, 8 rakamı 4 (veya kare) ile daire arasındaki bağlantı olarak büyük öneme sahiptir. Atina'daki Rüzgarlar Kulesi sekizgen planlıydı. Pekin'deki Cennet Tapınağı'nın sekiz sütunu başka bir örnektir (6). Dağın içindeki mağara dağ sembolizminde temel bir unsur olduğundan, 'dağ tapınağı'nın bir tür mağara olmadan tamamlanmayacağı sonucu çıkar. Bu anlamda, Hint kaya oyma tapınakları dağ mağara sembolünün gerçek bir ifadesidir: Tapınak aslında dağın yamacına oyulmuş mağaradır . Mağara ruhsal Merkez, kalp veya ocağı temsil eder (bkz. İthaka'daki mağara veya Porphyry'deki Periler Mağarası). Bu sembolizm sembolik merkezin yer değiştirmesini ima eder, yani 'dış' dünyanın dağ zirvesi 'iç'e (dağın ve dolayısıyla dünyanın ve İnsanın) aktarılır. Dışsal bir formun (menhir, omphalos ya da sütun gibi) temel önemine ilişkin birincil inanç, yerini, antik çağlarda 'dünya yumurtası' olarak tanımlanan, şeylerin merkezindeki boşluğa duyulan ilgiye bırakmıştır.

Bunun özel sembollerinden biri de gök kubbeyi de simgeleyen kubbedir (bu yüzden antik İran'da kubbeler her zaman mavi veya siyaha boyanırdı).
Bu bağlamda, kozmosun geometrik sembolizminde, tüm dairesel formların gökyüzü veya cennetle, tüm karelerin yeryüzüyle ve tüm üçgenlerin (tepesi tepede) ateşle ve insan doğasında bulunan yükseliş dürtüsüyle ilişkili olduğunu belirtmek önemlidir. Bu nedenle, üçgen aynı zamanda yeryüzü (maddi dünya) ve cennet (manevi dünya) arasındaki iletişimi de sembolize eder. Kare, dört Ana Noktanın (6) oluşturduğu haça karşılık gelir. Ve elbette, piramit planda kare ve kesitte üçgendir. Ancak bu genel sembolizm, güçlü ikincil anlamların veya çağrışımların eklenmesiyle belirli yönlerde derinlemesine değiştirilebilir. Bu nedenle, Hıristiyanlık kozmostan ziyade insan bireyinin önemini vurgularken, tapınak sembolizmi insan figürünün aşkınlığını,

Machine Translated by Google



cennet ve dünya arasındaki karşıtlık—ancak birincil anlam hiçbir şekilde göz ardı edilemez. Zaten Yunan, Etrüsk ve Roma tapınak inşasında, bu sembolik karşıtlık ve kademeli yükselişin sembolizmi (Babil zigguratlarında olduğu gibi) cennetlerin düzenli bir desene bölünmesini yeryüzünde yansıtan ve ilkel gölde yaşayan yapılardan kaynaklandığı için dünyanın yüzeyini okyanusun 'ilkel suları' ile ilişkilendiren destekler (sütunlar, sütunlar) üzerinde duran bir tapınak kavramına tabi hale gelmişti. Tipik bir Romanesk kilise, kubbenin, dairenin ve karenin sembolizmlerini, en büyük öneme sahip iki yeni unsurla birleştirir: binanın ana gövdesinin nefe ve iki nefe (Teslis'in sembolü) bölünmesi ve kolları açık bir şekilde yere serilmiş bir adamın imgesinden türetilen haç şeklindeki plan, böylece merkez insanın göbeği değil (sadece simetrik bir bölünme) kalbi olur (nefin ve transeptin kesiştiği noktada), ana apsis ise başı temsil eder. Yukarıda belirtildiği gibi, her mimari unsur genel sembolizme katkıda bulunur. Bu nedenle, Gotik mimaride, Teslis sembolü, üç yapraklı, taraklı ve sivri kemerli üçlü kapılarda tekrar tekrar görülür. Ojiv kendi başına, yukarıda ana hatları verilen üçgen sembolizminin tüm özel imalarıyla birlikte, kavisli kenarları olan bir üçgenden başka bir şey değildir (14, 46). Adından da anlaşılacağı gibi alevli kemer, ateşin bir sembolüdür ve 15. yüzyıl Gotik'inin biçimsel evriminde, Romanesk ikonografisinde çok önemli olan kıyametsel anlamlara bir dönüş görmek mümkün olurdu (46). Söveler, sütunlar ve yan sütunlar, kapının 'koruyucuları' olarak yorumlanabilir. Verandalar, sunak parçasının dış karşılığıdır ve bu da, bir bakıma, tapınağın kalbinde kurulan 'program'dır. Manastırlar ayrıca kozmik ve ruhsal imalara sahiptir. Kozmik düzlemde ve bir zaman diliminin mekansal ifadesi olarak kabul edildiğinde, yılın döngüsünü ve benzetme yoluyla İnsanın yaşam süresini temsil ederler. Korelasyon şu şekildedir: Manastırın kuzeydoğu tarafı—Ekim Aralık; kuzeybatı—Ocak/Mart; güneybatı—Nisan/Haziran; güneydoğu—Temmuz/Eylül. Yılın (veya benzetme imgesi olduğu insan yaşam süresinin) dört bölümü, bir ritüel şifa döngüsünün (veya kurtuluşun) dört aşamasıyla daha da ilişkilendirilir: ilk aşama - ölüm, tehlike ve acı; ikinci aşama - arındırıcı ateş; üçüncüsü - tedavi; dördüncüsü - iyileşme (51). Pinedo'ya göre, sıcak rüzgarların estiği Güney tarafı, ruha hayırseverlik ve ilahi sevgi ateşini esinleyen Kutsal Ruh'a aittir; soğuk rüzgarlara maruz kalan Kuzey tarafı, ruhu donduran şeytan ve onun imalarına aittir (46). En çok

Gotik katedrallerin karakteristik özellikleri—ikiz ön kuleler—Schneider

Mars Dağı'nın iki zirvesiyle ilişkili olduklarını belirtir (

Machine Translated by Google



İkizler, Janus ve 2 rakamının ilgili sembolleri), nefin ve transeptlerin kesiştiği noktanın üzerindeki kubbe ise Jüpiter Dağı'nı (veya birliği) temsil eder. Cennet platformun üstündedir ve Cehennem (gargoyles tarafından temsil edilir) altındadır. Cepheyi bölen ve üç kapının yerini belirleyen dört destek, sütun veya iskele Cennet'in dört nehridir. Üç kapı inanç, umut ve hayırseverliği temsil eder. Ortadaki rozet, cennet ve dünyanın birleştiği Yaşam Gölü'dür (bazen üçgen ojivin tepesinin işaret ettiği cenneti de temsil eder) (50). Katedralin mimari yapısının diğer bölümlerinin olası alegorik önemini tanımlamak için de girişimlerde bulunulmuştur. Dolayısıyla, Lampérez'e göre kilise duvarları kurtarılmış insanlığı; karşı kaleler ve uçan payandalar yükseltici, ahlaki gücü; çatı hayırseverlik ve barınağı; sütunlar, inancın dogmalarını; tonozların kaburgaları kurtuluş yolları için; kuleler insanlığın nihai hedefini işaret eden Tanrı'nın parmağı için. Burada özel sembolik anlamların açıkça çeşitli görünüm ve işlevlerle ilişkili olduğu görülecektir.

mimari unsurlar. İki gerçek daha belirtilmelidir: 'de-

Psikanalistler tarafından önerilen, her binanın bir insan bedeni (kapılar ve pencereler— açıklıklar; sütunlar— kuvvetler) veya ruh (bodrumlar— bilinçaltı; tavan araları— zihin, hayal gücü) olarak görüldüğü 'derecelendirilmiş' yorumlama — deneysel bir temelde varılan bir yorum; ve bir dizi sembolik ilkeyi birleştirerek giderek daha karmaşık sistemler geliştirme olasılığı. Kubler, Barok Mimarisi adlı eserinde, maniyerist öncülleri Giacomo Soldati ve Vincenzo Scamozzi'nin örneğini izleyerek, mevcut sistemleri (Toskana, Dor, İyon, vb.) her farklı modun belirli bir mizaca veya belirli bir kutsallık derecesine ilişkilendirildiği bir şemaya entegre ederek yeni bir 'harmonik'—veya ideal—mimari düzen geliştirmeye çalışan Peder Giovanni Ricci'nin durumunu analiz eder (Resim III).

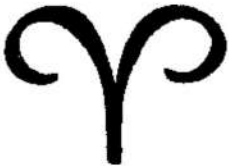
Koç Koç, yaratıcı dürtünün ve başlangıç anındaki ruhun sembolüdür (4). Zodyak'ın ilk işareti. Hindu sembolizminde Parabrahman'ı, yani farklılaşmamış bütünü temsil eder. Zodyak varoluş döngüsünün sembolü olduğundan, ilk işareti olan Koç, Balık burcunun Akaşasından, yani 'ilkel sulardan' çıkan orijinal nedeni veya yıldırımı temsil eder. Koç, potansiyelin gerçek hale geldiği ilk dürtüyü temsil ettiği için aynı zamanda şafakla ve İlkbaharla ve genel olarak herhangi bir döngünün, sürecin veya yaratılışın başlangıcıyla da ilişkilidir. Mısır'da koç, Amon-Ra'nın sembolüydü ve tanrı koç boynuzlarıyla tasvir ediliyordu.

İnsan fizyolojisi açısından Koç burcu başı ve beyni kontrol eder, yani

Machine Translated by Google



Örneğin, Parabrahman kozmik güçlerin merkezi olduğu gibi, bireyin fiziksel ve ruhsal enerjilerinin merkezi olan organlardır (40).



Koç burcunun burcu.

Gemi Hem maddi hem de manevi düzlemlerde gemi, her şeyi koruma ve yeniden doğuşlarını sağlama gücünü sembolize eder (40). Biyolojik olarak konuşursak, rahim (9) veya kalbin (14) sembolü olarak kabul edilebilir, bu iki organ arasında açık bir bağlantı vardır. Nuh'un gemisinin sembolizmi, St. Ambrose, De Noe et Arca ve Saint Victor'lu Hugh, De arca Noe morali ve De arca mystica'dan başlayarak çokça tartışmanın konusu olmuştur.
Geminin temel sembolizmi, fiziksel ve ruhsal yaşamın özlerinin, yeniden doğuşun bu özlerin dışsal yaşama yeniden ortaya çıkması için gerekli koşulları yarattığı zamana kadar küçük bir tohum içinde çıkarılıp içerilebileceği inancıdır (14). Guénon, gemi ile gökkuşağı arasında büyük sembolik ilgiye sahip ince benzetmeler bulmuştur. Gemi, kozmik pralaya sırasında, alt okyanusun sularında yüzer; gökkuşağı, 'üst sular' aleminde, gemide aşağıda korunan düzenin restorasyonunun bir işaretidir. Her iki figür birlikte, birbirini tamamlayarak, Birlik çemberini tamamlar.

Bu nedenle, bunlar antik 'dünya yumurtası' sembolünün iki yarısına karşılık gelir (28). Kalbin (ya da zihnin veya düşüncenin) bir sembolü olarak, geminin imgesi, ortaçağ mistisizminde çok sık görülen içki kabı imgesine benzer.

Kol Mısır hiyerogliflerinde kol işareti genel olarak aktiviteyi ifade eder. Bu birincil işaretten türetilen diğer işaretler, çalışma, sunma, koruma, bağışlama vb. gibi özel türdeki aktiviteleri ifade eder. İki kalkık kolu tasvir eden hiyeroglif, yakarışın ve kendini savunmanın bir sembolüdür (19), bu evrensel olarak tanınan bir anlamdır. Arma ve amblem araçlarında sık görülen bir motif, bir buluttan veya bir resmin çevresinden çıkan bir kol tarafından tutulan bir silahtır. Bu, Heraldik Lord'un intikamcı kolu veya göklerden intikam çağrısıdır (39).

Ok Apollo ve Diana'nın silahı, yüce gücün ışığını simgeliyor (4). Hem Yunanistan'da (8) hem de Kolomb öncesi Amerika'da (39), güneşin ışınlarını belirtmek için kullanılıyordu. Ancak, şekli nedeniyle, özellikle sembole karşı dengelenmiş amblemlerde gösterildiğinde, yadsınamaz bir fallik öneme sahiptir

Machine Translated by Google



'gizemli Merkez'in, kalp gibi dişil karakterli. Okla delinmiş kalp 'Birleşim'in sembolüdür.

Arthur, Kral Galler'deki Caerleon Silures'in kahramanı, kralı veya penteyrn'i. Etrafında Yuvarlak Masa efsaneleri inşa edilmiştir, bilinen en eski kaynakları Norman, Wace'in Brut'u (yaklaşık 1155) ve Monmouth'lu Geoffrey'nin Historia Regum Britanniae'si (yaklaşık 1150) ve Kuhlwch ve Olwen'in hikayesini içeren Galce Mabinogion'dur (veya Kırmızı Kitap) (9. yüzyılın sonlarına doğru). Arthur, 516'da halefi olduğu Breton lideri Uther Pendragon'un oğlu gibi görünüyor. Efsanevi boyutlarda eylemlerle tanınır. Rhys için, efsanevi ülke Oberon'un kralı Galya tanrısı Mercurius Arterius'un bir avatarıdır. Bir ırkın umutlarını sentezleyen ve 'ilkel insanı' yansıtan 'efsanevi kral'ın arketipidir. Gelenek onun ölümünü kabul etmeyi reddeder ve İngilizlerin düşmanlarına karşı zafer kazanmak için ona ihtiyaç duyduklarında Arthur'un özel biçiminde yeniden ortaya çıkacağını ileri sürer.

Kral Arthur'la yakından ilişkili simgeler şunlardır: büyü veya mucizevi kılıçlar ve kalkanlar; 'kutsal savaş' veya iyi ile kötü arasındaki mücadele; burçlarla ve bütünlük fikriyle ima edilen ilişkileri olan on iki şövalye.

Yükseliş Yükseliş veya tırmanış sembolizminin iki ana yönü vardır: dışsal olarak uzaydaki daha yüksek bir seviye, uzay ve yükseklik sembolizmiyle bağlantısı nedeniyle daha yüksek bir değeri ifade eder; ve ikinci olarak, sembolizmi gerçek bir yükselişten ziyade 'yukarı doğru dürtü' ile ilgili olan içsel yaşamla ilgilidir. Mircea Eliade'nin gözlemlediği gibi: 'Dini bağlam ne olursa olsun ve hangi özel formu alırlarsa alsınlar (şamanist veya inisiyasyon ritüelleri, mistik vecit, rüya vizyonu, kahramanlık efsanesi), dağlara veya merdivenlere tırmanmak veya havada yukarı doğru süzülmek gibi her türden yükseliş, her zaman insan durumunun aşıldığını ve daha yüksek kozmik seviyelere ulaşıldığını ifade eder. Sadece "havaya yükselme" gerçeği bir kutsamaya eşdeğerdir...' (17). Ancak, enerji kavramına dayanan daha basit bir yoruma göre, yükselme eylemi (müzikte bas sesten tize veya piyano sesinden forte sese geçmek gibi ) yoğunlukta bir artışı ifade eder (38), ister egemenlik ister güç arzusu veya başka herhangi bir dürtüyle ilgili olsun. Tüm dünya ekseni sembolleri (dağ, merdiven, ağaç, haç, sarmaşık, ip, örümcek ipliği, mızrak) yükseliş sembolizmiyle bağlantılıdır (18).

Mısır hiyeroglif sisteminde, ashlar'ı (veya kare taşı) içeren işaret, üzerinde çalışılmış malzemeyi veya yaratıcı faaliyetin sonuçlarını sembolize eder. Benzer şekilde, bu,

Machine Translated by Google



İnsanın düzenlilik, düzen, tutarlılık ve süreklilik gibi temel koşullara erişebilmesi için geçmesi gereken ruhsal evrim (19). Buradaki fikir, sabit ve değişken ilkelerin simyasal diyalektiğinde ifade edilenle aynıdır. Taş ve insan ruhu arasındaki bağlantı, taşın genel sembolizminden, insanlığın her 'kurtarılmış' insanın kaya kadar sağlam ve bütün olmasını sağlayan mükemmel bir yapı olduğu kavramıyla birleşmesinden kaynaklanır.

Eşek Bu sembolik hayvan, Satürn'ün 'ikinci güneş' kapasitesindeki bir niteliği olarak görünür. Her zaman kızgındır ve İsis tarafından nefret edilir (31). Palatine'den eşek başlı sahte haçın önemi,
Yahve'nin Satürn ile eşitlenmesi (31), ancak soytarı sembolüyle ilişkili olabilir. İkincisiyle bağlantılı olarak, ortaçağ amblemlerinde, işaretlerinde ve işaretlerinde sıklıkla bulunan eşek başı, genellikle alçakgönüllülük, sabır ve cesareti temsil eder. Bazen eşeğin kulakları arasında bir tekerlek veya güneş sembolü bulunur. Öküzlerin başlarında da bulunan bu sembol, hayvanın her zaman kurbanlık bir kurban olduğunu belirtir (4). Ancak eşeğin sembolizmi daha da fazla karmaşıklık içerir: Jung bunu daemon triunus olarak tanımlar - Latince simyada üç başlı bir canavar olarak tasvir edilen, bir başı cıvayı, ikincisi tuzu ve üçüncüsü kükürdü veya kısaca, maddenin üç maddi ilkesini temsil eden bir kitonyen üçlü (32). Keldaniler'de ölüm tanrıçası, bir teknede Cehennem Nehri'nden geçirilen bir eşeğin üzerinde diz çökmüş olarak tasvir edilir. Rüyalarda eşek, özellikle ciddi ve ritüel bir görünümle donatıldığında, genellikle ölümün habercisidir veya bir ölümle bağlantılı olarak, bir yaşamı yok eden biri olarak görünür.

açıklık.

Aureole Görkemli bedenleri çevreleyen dairesel veya dikdörtgen hale. St. Victor manastırına atfedilen 12. yüzyıla ait bir metne göre, dikdörtgen şekil, Mesih ile özdeşleştirilen badem sembolizminden türemiştir. Ancak bu, aureole'ün (6) güneş kültlerinin bir kalıntısı ve ışın yayan, doğaüstü enerjiyi ifade eden bir ateş sembolü (31) veya Hindu doktrininde çok önemli bir rol oynayan ruhsal ışığın yayılımının bir tezahürü (26) olarak genel anlamını değiştirmez. Genellikle vücudun tamamını çevreleyen badem şeklindeki aureole, genellikle Üçlü Birliğin aktif bir ifadesi olarak üç bölgeye ayrılır (6).

Balta Işığın gücünün bir sembolü. Savaş baltası, kılıç, çekiç ve haçla eşdeğer bir öneme sahiptir. Ancak çok daha önemli ve karmaşık olan, tau işaretiyle (4) ilişkili olan çift bıçaklı baltanın önemidir. Bu çift başlı balta, Hindistan'dan İngiltere'ye ve özellikle Akdeniz ülkelerinde, Afrika ve

Machine Translated by Google



Girit. Çoğu zaman bir öküzün başının üzerinde, boynuzlarının hemen arasında yer alır, bir yandan mandorla'yı (şekli nedeniyle boynuzlarla ilişkilidir) ve diğer yandan vadi sembolü ile dağ sembolü (yani yeryüzü ile gökyüzü) arasındaki ilişkide kurbanın işlevini sembolize eder.
(50). Luc Benoist'e göre, bu çift bıçaklı balta Hindu vajra ve Jüpiter'in yıldırımıyla aynıdır ve bu nedenle göksel aydınlanmanın bir sembolü haline gelmiştir. Günümüzde çift bıçaklı balta ( labrys) , her ikisi de Girit kültünün sembolleri olan labirentle ilişkilendirilir. Labirent, varoluş dünyasını, 'Merkez' arayışındaki hac yolculuğunu ifade eder (6). Girit'teki bazı resimlerde, örneğin Hagia Triada'daki bir lahitte, bir koni, çift bıçaklı bir balta ve bir kuştan oluşan bir sembol görürüz. Koni, tanrıya gönderme yapar; balta, tüm ikili şeyler gibi, İkizler burcunun bir yönüdür, yani sembolik Tersine Çevirmenin odak noktasıdır; kuş, Mısırlıların zamanından beri insan ruhunun bir imgesi olarak kabul edilmiştir (Waldemar Fenn). Balta aynı zamanda bir tanrının emrettiği ölümün de simgesidir.

# B

Babil Bu, kendiliğinden veya analojik olmaktan ziyade kültürel bir kavram olsa bile, önemli ilgi çeken bir semboldür. Kartaca gibi, Babil de düşmüş ve yozlaşmış bir varoluşun imgesidir - Göksel Kudüs'ün ve Cennet'in tam tersidir (37). Ezoterik anlamında, ruhun içe dönüşü ve evriminin gerçekleştiği katı veya maddi dünyayı veya başka bir deyişle, ruhun maddeyi istila etmesini ve terk etmesini sembolize eder (37).

Balder Ökse otu tarafından öldürülen ve ökse otunu kendisi canlandıran bir İskandinav tanrısı. Ateş, güneş ve meşe ağacı (21) gibi çeşitli diğer sembollerle yakından bağlantılıdır; ayrıca Odin ve Asılmış Adam'ın (Tarot destesindeki) derin sembolizmiyle de ilişkilidir.

Sargılar Sargılar, bantlar, kuşaklar veya kundak bantları, Mısır hiyeroglif sisteminde, hem yeni doğan bebeğin kundak bezlerini hem de mezardaki cesedin kefenini kapsayan çift bir sembolizme sahiptir. Bunlar, S harfine (sonradan bir yılan olarak yorumlanan bir harf) karşılık gelen belirleyici bir işaret oluştururlar (19).

Machine Translated by Google



Basilisk Yılan gövdesi, sivri başı ve üç uçlu tepesi olan muhteşem bir hayvan. Ortaçağ tasvirlerinde, bir horoz tarafından yumurtlanan ve bir kurbağa tarafından bir gübre yatağında yumurtadan çıkarılan sarısı olmayan bir yumurtadan doğduğu ve üç uçlu bir kuyruğu, parlayan gözleri ve başında bir taç olduğu söylenir. Bakışının ölümcül olduğuna inanılırdı, bu yüzden yalnızca saldırganı onu bir aynada izlerken yok edilebilirdi. Bu inanç Gorgon'un başı miti ile ilişkilidir. Doğu'da, vücudunun horoz, yılan ve kurbağa karışımı olduğu düşünülürdü. Diel'e göre, insan ruhunun bu yansıtılmış görüntüsü, üçlü niteliklerinden (üç uçlu tepesi ve üç çatallı kuyruğu) anlaşılacağı gibi açıkça cehennemsi bir karaktere sahiptir; çünkü bunlar Üçlü Birlik niteliklerinin tersine çevrilmesidir; ayrıca kurbağa ve yılan gibi kötü bileşenlerin baskınlığı da bunu gösterir. Efsanelerde adı geçen birçok 'hazine bekçisi'nden biridir.

Jung için sepet , anne bedenini temsil eder (31). Yunan paralarında, sarmaşıklarla kaplı bir sepet figürü Baküs gizemlerini temsil eder. Semele'nin, Baküs'ü doğururken bir sepete yerleştirildiği ve nehre atıldığı söylenir (suyun sembolizmi, doğum fikriyle bağlantılıdır) (8).

Yarasa Yarasa , muğlak yapısı nedeniyle anlamsal olarak çelişkilidir. Örneğin Çin'de mutluluk ve uzun yaşamın simgesidir (5). Batı simyasında ejderha ve hermafroditten çok da uzak olmayan bir anlamı vardı. Bununla birlikte kanatları cehennemsel bir niteliktir (32).

Banyo Suya daldırmanın sembolizmi suyun kendisinden türemiştir ve yalnızca arınmayı (suyun berrak, temizleyici bir sıvı olduğu genel kavramından alınan ikincil bir sembolizm) değil, daha temelde, 'ilkel suların' (sıvı Element) geçiş güçlerinin (değişim, yıkım ve yeniden yaratımı ima eden) etkisiyle yeniden doğuşu ifade eder. Simyada, bu aynı anlam özel bir uygulama kazanmıştır: banyo altın ve gümüşün çözünmesini ve ayrıca arınmasını sembolize eder.

Koçbaşı Peder Heras'a göre, nüfuz etmenin, yani hem dölleme hem de yok etme yeteneğine sahip ikircikli bir gücün sembolüdür.

Ayı Simyada ayı, ilk maddenin nigredo'suna karşılık gelir ve bu nedenle tüm başlangıç aşamaları ve içgüdülerle ilişkilidir. Sonuç olarak bilinçaltının tehlikeli yönünün bir sembolü ve zalim ve kaba olan insanın bir niteliği olarak kabul edilmiştir. Diana'nın yanında bulunduğu için bir ay hayvanı olarak kabul edilir (31).

Arı Mısır hiyeroglif dilinde, arı işareti kraliyet isimlendirmesinde belirleyici bir unsurdu; kısmen bu böceklerin monarşik örgütlenmesine benzetilerek, ancak daha çok endüstri, yaratıcı etkinlik fikirleri nedeniyle.

Machine Translated by Google



bal üretimiyle ilişkilendirilen zenginlik ve zenginlik (19). Samson benzetmesinde (Hakimler xiv, 8) arı aynı anlamda görünür. Yunanistan'da çalışma ve itaatin simgesiydi. Delphi geleneğine göre, Delphi'de inşa edilen tapınaklardan ikincisi arılar tarafından inşa edilmişti. Orfik öğretide, ruhlar arılarla sembolize ediliyordu, sadece balla ilişkilendirildikleri için değil, aynı zamanda kovandan sürüler halinde göç ettikleri için de, çünkü ruhların ilahi birlikten benzer bir şekilde 'sürüler halinde' ayrıldığına inanılıyordu (40). Hristiyan sembolizminde ve özellikle Romanesk dönemde, arılar çalışkanlık ve belagatin sembolleriydi (20). Hint-Aryan ve Müslüman geleneklerinde, Orfik öğretidekiyle aynı saf manevi öneme sahiptirler (50).

Çan Sesi yaratıcı gücün bir simgesidir (4). Asılı bir pozisyonda olduğundan, gök ile yer arasında asılı duran tüm nesnelerin mistik önemine katılır. Şekli itibariyle tonozla ve dolayısıyla göklerle ilişkilidir.

Göbek Göbeğin içi, sembolik olarak değişmez bir şekilde simya laboratuvarıyla, ya da başka bir deyişle, dönüşümlerin gerçekleştirildiği yerle eş tutulur. Bu başkalaşımlar tamamen doğal bir düzende olduğundan, göbek-laboratuvarı bir anlamda beynin antitezi haline gelir (57).

Kemer Kemer veya kuşak, vücudun korunmasının bir simgesidir ve bakireliğin bir alegorisi olarak, kişinin 'savunmacı' (ahlaki) erdemlerini ima eder. Kuşkusuz aynı anlamı paylaşan altın mahmuzlarla birlikte kemerin, ortaçağ şövalyesinin bir özelliği olduğunu belirtmekte fayda var. Öte yandan, kemer Venüs ile ilişkilendirildiğinde, erotik, fetişist bir anlam kazanır.

İkili Dualite, iki zıt faz veya yönü içerdiği sürece tüm doğal süreçlerin temel bir niteliğidir. Daha yüksek bir bağlam içinde entegre edildiğinde, bu dualite iki zıt kutbun dengelenmiş kuvvetlerine dayalı bir ikili sistem üretir. İki faz veya yön simetrik (veya başka bir deyişle kapsam ve yoğunlukta özdeş) veya asimetrik, ardışık veya eş zamanlı olabilir. Ardışık fazların dualitesinin örnekleri şu gibi fenomenler olabilir: gündüz ve gece; kış ve yaz; artan ve azalan; yaşam ve ölüm; sistol ve diastol; nefes alma ve verme; gençlik ve yaşlılık. Ardışık veya eş zamanlı olabilen dualite örnekleri: ıslak/kuru; soğuk/sıcak; erkek/dişi; pozitif/negatif; güneş/ay; altın/gümüş; yuvarlak/kare; ateş/su; uçucu/sabit; ruhsal/bedensel; kardeş/kız kardeş, vb. İbrani geleneğinde Jachin ve Boaz adlı iki sütuna ve Latinlerin Janus ile ilişkilendirdiği cennet ve cehennem kapılarına karşılık gelen sağ el ve sol el, ikili bir sistemi sembolize etmek için alınabilir. Bu, simyadaki Kral ve Kraliçe için de geçerlidir (28). Karşıtlığın ardışık aşamalardan mı yoksa eş zamanlı aşamalardan mı olduğu

Machine Translated by Google



gerilim hareketleri, sistemin doğasını etkilemez, bunun nihai ifadesi İkizler mitinde bulunur; Maniheist ve Gnostik doktrinlerde kötülüğe iyilikle eşit statü verildiği ahlaki bir ikilik biçimini alır. Neo-Pisagor doktrinine göre kötülük ve madde, doğası gereği dişi olan ve Justin'in Gnosis'inde bir kadının gövdesi ve bir yılanın kuyruğu olan ikili bir varlık olarak tasvir edilen dyas'ı (ikilik) üretir. Diel , intikam arzusu duyan ve Pneuma ile mücadeleye kilitlenen bu dyas'ın Medea, Ariadne veya Yseult gibi efsanevi figürlerin arketipi olduğunu belirtir (15). Tüm eylemlerin kökünde bulunan ikiliğin gizemi, ister mekansal, ister fiziksel veya ruhsal olsun, herhangi bir güç karşıtlığında kendini gösterir. Cennet ve yeryüzünün ilkel eşleşmesi, çoğu gelenekte ilkel karşıtlığın, doğal yaşamın ikili özünün bir görüntüsü olarak ortaya çıkar (17). Schneider'in gözlemlediği gibi, Doğanın ebedi ikiliği, hiçbir olgunun asla tam bir gerçekliği temsil edemeyeceği, ancak bir gerçekliğin yalnızca yarısını temsil edebileceği anlamına gelir. Her formun benzer bir karşılığı vardır: erkek/kadın; hareket/dinlenme; evrim/geri dönüş; sağ/sol— ve toplam gerçeklik her ikisini de kapsar.

Bir sentez, bir tezin ve bir antitezin sonucudur . Ve gerçek gerçeklik yalnızca sentezde bulunur (50). Bu nedenle, birçok bireyde, en yoğun acının kaynağı olsa bile, ikircikliğe, şeylerin birleşik yönlerinin parçalanmasına doğru psikolojik bir eğilim vardır.

Freud'dan önce, Eliphas Lévi 'İnsan dengesi iki eğilimden oluşur - ölüme doğru bir dürtü ve hayata doğru bir dürtü' demişti. Bu nedenle ölüm arzusu, yaşam veya erotik dürtü kadar doğal ve ruhsaldır. Bu sembollerin karmaşık 'karşılıklılık' kalıpları içindeki bütünleşmesi, kozmik alegorilerin (Dönüşüm Tekerleği, Yang -Yin diski, Shri-Yantra, vb. gibi) bu çelişki ve sentez kavramlarının en yoğun, grafiksel ifadesini sağladığı Doğu'da en yüksek mükemmellik seviyesine ulaşır.

Bu tür bir karşıtlığın temel unsurları pozitif ilke (erkek, berrak, aktif) ve buna karşıt negatif ilkedir (dişi, belirsiz, pasif); psikolojik olarak konuşursak, bunlar sırasıyla kişiliğin bilinçli ve bilinçsiz bileşenlerine karşılık gelir; ve İnsanın kaderi açısından, bunlar içe dönme ve evrime karşılık gelir (25). Bu nedenle bu sembolik figürler, söz konusu güçlerin ikiliğinin bir ifadesi olmaktan çok, ikili sistem içindeki tamamlayıcı karakterlerinin bir ifadesidir. Hindu doktrini, Brahma'nın sat ve sat olmayan, olan ve olmayan şey olduğunu ileri sürer : satyam ve asatyam (gerçeklik ve gerçek dışılık). Upanişadlarda bu sentez, dinamik terimlerle 'hareket halinde olan, ancak yine de hareketsiz kalan şey' olarak tanımlanır.

Schneider bu paradoksları mistik sistemlerde antitezin tezin olumsuzlaması değil tamamlayıcısı olduğu önerisiyle açıklıyor (50). Bu şu şekildedir:

Machine Translated by Google



Lao-Tse'nin 'erkekliğini bilen ve kadınlığını koruyan, dünyanın uçurumudur' (58) sözünün yorumlanması gerektiği duygusu. Bununla birlikte, karşıtların bir sentezde birleşme eğilimi, doğaüstü yollarla nihai olarak çözülene kadar her zaman stres ve acı ile karakterize edilir. Bu nedenle, tezden kararsızlığa geçiş acı vericidir ve kararsızlıktan coşkuya geçişin bir sonraki adımı elde edilmesi zordur. 'Merkez'in simgesi, mavi gül, altın çiçek, labirentten çıkış yolu - bunların hepsi bilinçli ve bilinçdışının buluşması ve 'birleşmesine', tıpkı sevgili ve sevgilinin birleşmesi gibi gönderme yapabilir. 'Kurt da kuzuyla birlikte oturacak ve leopar oğlakla birlikte yatacak; ve buzağı, genç aslan ve semiz sığır birlikte;' gibi metaforlar ve küçük bir çocuk onları yönetecek' (Yeşaya xi, 6), Göksel Kudüs'ün nihai gelişine atıflardır (25), burada ikili sentez artık düalist kopuş veya ötekilik, farklılık veya ayrılık veya karşıt güçlerin dengelenmesi değil, daha düşük olanın daha yüksek olanla, karanlığın ışıkla özümsenmesidir. Yükseliş veya tırmanış sembolizmi yalnızca ayrıcalıklı varlık, bir inisiye veya aziz, bir kahraman veya bir düşünür için üstün bir yaşam olasılığına değil, aynı zamanda kozmosun yücelmeye doğru çabalama yönündeki birincil ve temel eğilimine de işaret eder - çamurdan gözyaşlarına, kurşundan altına doğru ilerlemek. Ritimler değişir, ancak hareket her zaman aynı yöndedir. Hindu doktrini yalnızca Nirvana umuduna değil, aynı zamanda mâyâ veya illüzyondan öğrenilecek derslere de atıfta bulunur. Mâyâ dünyasında —fenomenlerin dünyasında— karşıtlar birbirini iptal eder, bir karşıt, varoluşun durmaksızın etkileşimi ve dönüşümüyle —yaratılış ve yıkımın dönüşümlü olmasıyla bir diğeri tarafından dengelenir (60). Örneğin, ritüeli insan kurban etmeyi gerektiren tanrıça Kâli figürü, karşıt güçlerin salt ikiliğini aşan sembolik bir denge örneğidir. Herhangi bir dinin ulaştığı ahlaki seviye, aslında, dogma ve imgeler aracılığıyla ikiliğin nasıl aşıldığını gösterme kapasitesiyle ölçülebilir. Kozmik birlik arzusunu ifade eden en güçlü şiirsel mitlerden biri, güneş ve ayın tek bir varlık oluşturacak şekilde 'birleştirilmesi' gerektiğinin söylendiği mittir (17).

Kuş Her kanatlı varlık spiritüelleşmenin sembolüdür. Jung'a göre kuş, ruhları veya melekleri, doğaüstü yardımı (31), düşünceleri ve hayal uçuşlarını (32) temsil eden hayırsever bir hayvandır. Hindu geleneği, kuşların varlığın daha yüksek hallerini temsil ettiğini söyler. Upanişadlar'dan bir pasajı alıntılamak gerekirse: Ayrılmaz yoldaşlar olan iki kuş aynı ağaçta yaşar; ilki ağacın meyvesini yer, ikincisi ona bakar ama yemez. İlk kuş Jivâtmâ'dır ve ikincisi Atmâ veya saf bilgidir, özgür ve koşulsuzdur; ve ayrılmaz bir şekilde birleştiklerinde, biri diğerinden ayırt edilemez

Machine Translated by Google



'sadece yanıltıcı bir anlamda' (26). Kuşun ruhun simgesi olarak bu şekilde yorumlanması, tüm dünyadaki folklorda çok yaygın olarak bulunur. Frazer tarafından yeniden anlatılan bir Hindu hikayesi vardır; bu hikayede bir dev, kızına ruhunu nerede sakladığını anlatır: 'Bu yerden on altı mil uzakta' der, 'bir ağaç vardır. Ağacın etrafında kaplanlar, ayılar, akrepler ve yılanlar vardır; ağacın tepesinde çok büyük, şişman bir yılan vardır; başında küçük bir kafes vardır; kafeste bir kuş vardır; ve ruhum o kuşun içindedir' (21). Bu, kuşa bir insan başı verilerek eski Mısır sembolizminde kesin bir şekilde ifade edilmiştir; hiyeroglif sistemlerinde bu, belirleyici Ba'ya ( ruh) veya ruhun ölümden sonra bedenden uçup gittiği fikrine karşılık gelen bir işaretti (19). Bu androsefal kuş, Yunan ve Romanesk sanatında da ve her zaman aynı anlamda görülür (5 Ancak ruhun bir kuş olduğu fikri - sembolik kavramın tersi - kendi başına ruhun iyi olduğu anlamına gelmez. Bu nedenle Vahiy'deki (xvii, 2) Babil'i 'her kötü ruhun tutsağı ve her kirli ve nefret dolu kuşun kafesi' olarak tanımlayan pasaj. Loeffler'e göre, balık gibi kuş da başlangıçta fallik bir semboldü, ancak yüceltme gücüyle donatılmıştı - yüceltme ve ruhsallaştırmayı ima ediyordu. Peri masallarında konuşan ve şarkı söyleyen, aşk dolu özlemi simgeleyen (ve oklar ve esintilerle akraba olan) birçok kuş vardır. Kuş ayrıca bir aşığın başkalaşımını da temsil edebilir. Loeffler, kuşların mitlerde ve halk masallarında insanla zeki işbirlikçiler olarak evrensel olarak tanındığını ve ilkellerin büyük kuş-demiurge'lerinden türediklerini - göksel mesajların taşıyıcıları ve yeraltı dünyasının yaratıcıları - ekler; bu, kuşların haberciler olarak daha fazla önemini açıklar (38). Bir kuşun belirli rengi, ikincil sembolizmlerini belirleyen bir faktördür. Mavi kuş, Bachelard (3) tarafından 'hava hareketinin sonucu', yani fikirlerin saf bir çağrışımı olarak kabul edilir; ancak bizim görüşümüze göre, kökeni bu olsa da, nihai amacı oldukça farklı bir şeydir: imkansızın bir sembolü sağlamak (mavi gül gibi). Simyada kuşlar, aktivasyon sürecindeki kuvvetleri temsil eder; burada kesin anlam, kuşun konumu tarafından belirlenir: göğe doğru yükseldiğinde buharlaşmayı veya süblimleşmeyi ifade eder ve yere doğru alçaldığında yağış ve yoğunlaşmayı ifade eder; tek bir figür oluşturmak için birleştirilen bu iki sembolik hareket, damıtmanın ifadesidir. Kanatlı varlıklar, kanatsız olanlarla karşılaştırıldığında, havanın, sabit olanın aksine uçucu ilkenin bir sembolünü oluştururlar. Bununla birlikte, Diel'in belirttiği gibi, kuşlar ve özellikle kuş sürüleri -çünkü çokluk her zaman olumsuzluğun bir işaretidir- kötü imalar alabilir; örneğin, böcek sürüleri dağılma sürecindeki güçleri sembolize eder; kaynayan, huzursuz, belirsiz, parçalanmış güçler. Bu nedenle, Herkül efsanesinde kuşlar,

Machine Translated by Google



Gölden çıkan Stymphalus (ruhun durgunluğunu ve ruhun felcini temsil eder) çok çeşitli kötü arzuları ifade eder (15). 'Dev kuş' her zaman yaratıcı bir tanrının sembolüdür. Vedik zamanların Hinduları güneşi devasa bir kuş, bir kartal veya kuğu şeklinde tasvir ederlerdi. Cermen geleneği güneş kuşuna dair daha fazla örnek sunar (35). Ayrıca fırtınaların da sembolüdür; İskandinav mitolojisinde, kanatlarını çırparak rüzgarı yarattığı varsayılan Hraesvelg (veya Hraesveglur) adlı devasa bir kuşa atıflar vardır (35). Kuzey Amerika'da, yüce Varlık genellikle yıldırım ve gök gürültüsünün efsanevi kişileştirilmesiyle büyük bir kuş olarak eş tutulur (17). Kuşun yılan veya engerekte zorlu bir düşmanı vardır. Zimmer'e göre, bunun yalnızca Batı'da ahlaki bir anlamı vardır; Hindistan'da, yalnızca doğal unsurlar karşılaştırılır - karasal okyanusların akışkan enerjisine karşı güneş gücü. Bu güneş kuşunun adı Garuda'dır, 'nâgaların veya yılanların katili' (60). Kühn, The Rock Pictures of Europe'da, yaralı bir bizonun, ölüme sürüklenen bir adamın ve bir sırığın üzerindeki bir kuşun Lascaux mağara resmini ele alır ve geç Paleolitik'te kuşun ruhu veya trans benzeri bir durumu sembolize etmiş olabileceğini öne sürer.

Kuşlar Kuşlar insan ruhlarını sembolize etmek için sıklıkla kullanılır, en erken örneklerden bazıları antik Mısır sanatında bulunur. Bazen, Helen ikonografisinde olduğu gibi, insan başlarıyla tasvir edilirler. Mirach'ta , Muhammed cennete gittiğinde, büyük bir meydanın ortasında duran, meyvesi yiyen herkese gençlik kazandıran Hayat Ağacı'nı bulduğu yazılır. Bu Hayat Ağacı, dallarında çok sayıda parlak renkli ve melodik bir şekilde şarkı söyleyen kuşların tünediği yapraklı ağaçlardan oluşan korular ve yollarla çevrilidir: bunlar sadıkların ruhlarıdır. Öte yandan, kötülük yapanların ruhları yırtıcı kuşlarda enkarne olur (46). Genel olarak konuşursak, kuşlar, melekler gibi, düşüncenin, hayal gücünün ve ruhsal süreçlerin ve ilişkilerin hızının sembolleridir. Hava Elementi ile ilgilidirler ve kartalla bağlantılı olarak belirtildiği gibi, ruhun 'yüksekliğini' ve dolayısıyla 'yüceliğini' ifade ederler.

Bu genel sembolizm bazen geleneksel sembolizmde sıklıkla olduğu gibi aşırı bir şekilde özel olana daraltılmıştır. Bu nedenle, Tusculum'lu Odo, XCII vaazında, insanlardaki farklı türdeki maneviyatı, farklı türdeki kuşların özellikleri açısından tanımlar. Bazı kuşların, güvercin gibi saf olduğunu; diğerlerinin, keklik gibi kurnaz olduğunu; bazılarının şahin gibi ele geldiğini, diğerlerinin tavuk gibi ondan kaçtığını; bazılarının kırlangıç gibi insanların arkadaşlığından hoşlandığını; bazılarının da kaplumbağa güvercini gibi yalnızlığı ve çölü tercih ettiğini söyler. . . . Alçaktan uçan kuşlar, yeryüzüne bağlı bir tavrı; yüksekten uçan kuşlar ise manevi özlemi sembolize eder (46).

Machine Translated by Google



Isırık Bu, sembollerin büyük çoğunluğu gibi, hem mistik hem de psikolojik düzlemleri kapsayan çift bir anlama sahiptir. Mistik düzeyde, ısırık veya daha doğrusu diş izleri, ruhun et üzerindeki izi veya mührüne eşdeğerdir (çünkü dişler 'içsel' veya ruhsal insanın kale duvarlarıdır). Psikolojik düzeyde ve özellikle hayvan ısırıkları söz konusu olduğunda, Jung'a göre, içgüdülerin ruh üzerindeki ani ve tehlikeli eyleminin simgesidir (32).

Demirci Bazı kültürel düzeylerde, demircinin konumu kralın ayrıcalığı altında tutulduğu ve kutsal olduğu düşünülür (21). Metalurji ve simya arasında yakın bir bağlantı vardır: Alleau'ya göre, demirci lanetli şair ve hor görülen peygamberle eşdeğerdir. Rigveda'da, dünyanın yaratıcısı bir demircidir (31); bu, ilişkili ateş sembolizmiyle açıklanabilir, ancak aynı zamanda demirin astral dünyayla ilişkilendirilmiş olmasıyla da açıklanabilir -insanın bildiği ilk demir meteorikti- ve gezegenle
Mars.

Kan Kromatik veya biyolojik düzen açısından, kan kırmızı renge karşılık geldiğinden, güneş ışığı ve sarı renkle başlayan bir serinin sonunu temsil eder, ara aşama yeşil renk ve bitkisel yaşamdır. Sarıdan yeşile ve kırmızıya doğru gelişim, karşılık gelen bir demir artışıyla ilişkili olarak ortaya çıkar. Kan ve kırmızı renk arasındaki kadar yakın ilişkilerde, her ikisinin de karşılıklı olarak ifade edici olduğu açıktır: kırmızının tutkulu niteliği kanın sembolizmine nüfuz eder ve kanın yaşamsal karakteri kırmızı rengin önemini bildirir.
Dökülen kanda kurbanın mükemmel bir sembolü vardır. Antik çağda ölülere, ruhlara ve tanrılara sunulan tüm sıvı maddeler (yani süt, bal ve şarap) kanın imgeleriydi, tüm sunuların en değerlisi.
Kurban kanı klasik zamanlarda koyundan, domuzdan ve boğadan ve Asyalılar, Afrikalılar ve yerli Amerikalılar arasında (ve tarih öncesi zamanlarda Avrupalılar arasında) insan kurbanından elde edilirdi. Arapça bir söz olan 'Kan aktı, tehlike geçti', tüm kurbanların temel fikrini özlü bir şekilde ifade eder: kurban, güçleri yatıştırır ve aksi takdirde başına gelebilecek en şiddetli cezaları savuşturur. Kurban mekanizmasının arkasındaki itici güç, kanın sembolik çıkarımlarının en karakteristik olanı, ilahi yasallığı, insanın iç vicdanını ve korkunç bir kendini cezalandırma yeteneğiyle temsil eden Terazi burcu sembolüdür. Yaralar, ilişki yoluyla ve aynı nedenle benzer bir işleve sahiptir. Aynı durum, kırmızı renk için de geçerlidir; kullanımı mantıksız göründüğünde, nesneye gizemli bir şekilde nüfuz ettiğinde: örneğin, simyada, madde beyaz aşamadan (albedo) kırmızıya (rubedo) geçtiğinde;

Machine Translated by Google



veya at ve canavarı ustalıkla kullananın tutkulu halini dile getiren efsanevi 'kırmızı şövalye'. Chrétien de Troyes'in Parsifal'i, o kadar güzel ve zengin bir görüntü desenine sarılmış bir kırmızı şövalyedir ki, pasajın tamamını alıntılayacağız: 'Suyun üzerinde, içine bir kılıç saplanmış kırmızı bir mermer levha yüzüyor. Onu geri çekebilen şövalye, Kral Davut'un soyundan gelecektir. Kırmızı ipekten bir ceket giymiştir ve ona eşlik eden yaşlı adam ona beyaz erminle kaplı kırmızı bir pelerin uzatır. . .

.

Parsifal, kırmızı zırhı onu gören tüm gözleri kırmızıya çeviren bir şövalyeyle karşılaşır. Baltası kırmızıdır, kalkanı ve mızrağı ateşten daha kırmızıdır. Elinde altın bir kupa tutar, teni beyazdır ve saçları kırmızıdır.' Lévi, bu sembole ilişkin derinlemesine çalışmasında şu ifadeyi alıntılar: 'Kanla lekelenmiş giysiler giymişti,' çünkü savaş ve fedakarlıktan geçmişti (37). Etimolojik kaynaklar hakkındaki tartışmasıyla daha da ilgi çekici olan, Pinedo'nun sağladığı alıntıdır; bu pasaj, İşaya lxiii, 1-2'deki yorumdan alınmıştır ('Bozrah'tan boyalı giysilerle Edom'dan gelen bu kimdir? . .

.

Neden elbisen kırmızı?'). Pinedo yorumluyor: 'Edom ve Bozrah - başkenti - tüm Yahudi olmayan ulusları temsil ediyor. Edom kelimesi "kırmızı" anlamına gelir ve Bozrah "şarap presi" anlamına gelir, bu da Kutsal Babaların "şarap presinden" "kırmızı" gelenin Rabbimiz İsa Mesih'ten başkası olmadığını söylemelerinin nedenini açıklar, çünkü onlara göre bu, meleklerin zaferle yükseliş gününde ona sorduğu sorudur' (46).

Üflemek, İlkel insanlar için üfleme, yaşamı aşılayan veya canlandıran, bir şeyin gücünü artıran veya gidişatını değiştiren yaratıcı bir eylemdir. Şamanlar, üfleme eylemini ritüellerine dahil ederler.

Yaban Domuzu Yaban domuzunun sembolik önemi, diğer çoğu hayvan gibi, ikirciklidir. Bir yandan korkusuzluğun ve intihara yönelik mantıksız dürtünün sembolü olarak ortaya çıkar (8). Öte yandan ahlaksızlığı temsil eder (15). Vishnu'nun enkarnasyonlarından biri yaban domuzu biçimindeydi. Babil ve diğer Sami kültürlerinde kutsal bir hayvan olarak kabul edilirdi. Kelt ve Galya efsanelerinde her zaman bununla ilgili bir ayrıcalık ve olumluluk notası vardır (4). Düşman bir güç olarak yaban domuzu, ejderhadan veya ilkel canavardan daha üst sırada yer alır, ancak aslandan daha aşağıdadır.

Tekne En genel anlamıyla bir 'araç'. Bachelard, literatürde teknenin yeniden keşfedilen beşik (ve annenin rahmi) olduğuna dair çok sayıda referans olduğunu belirtiyor (2). Tekne ile insan vücudu arasında da bir bağlantı var.

Beden Gichtel'e göre 'doymak bilmez iştahın, hastalıkların ve ölümün merkezi'dir. Mitraik düşüncede (Evola'ya göre) ruhun bedenden kurtulmak için yedi küreyi geçmesi gerekir.

Machine Translated by Google



Sürgü (veya Mandal) Mısır hiyerogliflerinde bu işaret, çift kanatlı bir kapının iki yarısını birbirine bağlayan bağı temsil eder ve benzetme yoluyla herhangi bir değişim olasılığına direnme iradesini sembolize eder (19).

Kemik Bir tohumun karakterinde görülen yaşamın bir simgesi. İbranice luz kelimesi , hem ağacı hem de onun içsel, gizli ve dokunulmaz kalbini kucaklayan mandorla'yı temsil eder. Ancak Yahudi geleneğine göre, aynı zamanda çok sert bir kemik parçasıyla temsil edilen, yok edilemez, cismani bir parçacığa da atıfta bulunur; bu nedenle, dirilişe olan inancın simgesidir ve kelebeğin içinden çıktığı krizalit sembolüyle karşılaştırılabilir (28).

Kitap Kitap, kötü ruhları uzaklaştırma gücünü simgeleyen sekiz ortak Çin ambleminden biridir (5). 'İçten ve dıştan yazılmış' kitap, ezoterik ve egzoteriğin bir alegorisidir ve ağızdan çıkan çift taraflı kılıçla akrabadır (37). Genel olarak konuşursak, kitap—Guénon'un öne sürdüğü gibi—dokuma sembolizmiyle ilişkilidir. Bu bağlamda Mohiddin ibn Arabi'nin öğretisi şu şekilde özetlenebilir: 'Evren muazzam bir kitaptır; bu kitabın karakterleri, prensipte, aynı mürekkeple yazılır ve ilahi kalem tarafından ebedi tablete aktarılır... 'sırların sırrı'nda saklı olan fenomenler 'aşkın harfler' adını aldı. Ve bu çok aşkın harfler veya başka bir deyişle, yaratılan her şey, ilahi her şeyi bilme içinde fiilen kristalleştikten sonra, ilahi . ve dolayısıyla temel ilahi nefes tarafından daha düşük seviyelere indirildi ve burada tezahür eden dünyayı doğurdular' (25).

Şişe Bayley'e göre şişe kurtuluşun sembollerinden biridir (4), muhtemelen gemi ve kayıkla (şekilden ziyade işlev açısından) olan benzerliğinden dolayı.

Yay Şiva'nın yayı, lingam gibi, tanrının gücünün simgesidir (60).
Bu sembolizmin temelinde, Herakleitos tarafından açıkça tanımlanmış ve yaşam gücü ve ruhsal güçle yakından ilişkili olan 'gerilim' kavramı vardır. Benoist, Apollon'un nitelikleri olarak yay ve okun, güneşin enerjisini, ışınlarını ve onun gübreleyici ve arındırıcı güçlerini temsil ettiğini belirtir (6). Arbalet sembolizmi benzerdir, ancak daha karmaşıktır ve yay ile onun 'birleşimi'ni de içerir.

stoklamak.

Kule, kuyu ve kapı gibi, çardak da imparatorluğun ortak bir amblemidir.
Meryem Ana. Kadın doğasının güçlü ressamı, Flanders'lı John (15.-16. yüzyıllar), bu temaları eserlerinde sıklıkla işlemiştir. Genel olarak konuşursak, çardak bir kadın sembolüdür (32).

Kutu Temel kullanımı saklamak veya içermek olan tüm kaplar gibi kutu da hem bilinçaltına (15) hem de anne bedeninin kendisine (31) atıfta bulunabilen dişil bir semboldür. Burada küresel nesnelere atıfta bulunmuyoruz, bunlar

Machine Translated by Google



Birlik ve ruhsal ilkenin sembolleri. 'Pandora'nın kutusu' miti, özellikle beklenmedik, aşırı, yıkıcı potansiyellerinin özel anlamında, bilinçaltının önemine gönderme yapıyor gibi görünüyor. Diel bu sembolü 'hayal gücüyle yüceltme' ile ilişkilendirir (15). Ayrıca, Pandora'nın kutusu ile birçok efsanede yer alan 'üçüncü tabut' arasındaki analojiye - aile benzerliğine - dikkat çekmek istiyoruz. Birinci ve ikinci tabut mal ve zenginlik içerir; üçüncüsü fırtınaları, yıkımı, ölümü boşaltır. Bu, iki olumlu üçüncü ve bir olumsuz üçüncüden oluşan üç aşamaya bölünmüş insan yaşamının (yıl döngüsünün) bir sembolüne açıkça bir örnektir. Pandora teması üzerine mükemmel bir ayrıntılandırma, Dora ve Erwin Panofsky'nin Pandora'nın Kutusu'nda (Londra, 1956) bulunabilir. Yazarların bir mitin edebi mirasına ilişkin çalışmaları ve bunun görsel amaca hizmet edecek şekilde nasıl uyarlanabileceği özellikle ilgi çekicidir.

sanatlar.

Bramble Kendi alevinde tüketilen bakire saflığın sembolü (20). Öte yandan, İncil'deki yanan çalı, sembolik olarak
Semele.

Dal Çiçek veya meyve verdiğinde çelenkle aynı anlamı taşır. Mısır hiyeroglif sisteminde 'yol vermek' veya 'eğilmek' anlamına gelir (19).

Markalama veya İşaretleme İşaret, özellikle vücut üzerinde bir resim veya dekorasyon (amblem) biçimini aldığında, mühür, işaret veya sinyal gibi dövmeyle akrabadır. Bu tür markalar, belirli bir durumun (yas, bir başlangıç ayini, vb.) neden olduğu tesadüfi bir anlama da sahip olabilir. Ancak bunların en derin önemi, 'ruhun dişlerinin' işaretleri olarak yara izlerinin sembolizmiyle bağlantılıdır. Bir marka, ayırt edici bir işarettir ve bu, her bir işaretin orijinal ve baskın fikridir. 'Ait olmak' isteyen birey, ait olmak istediği grubun ayırt edici işaretini kabul eder; veya kendi bireyselliğini ifade etmek isterse, bunu belirleyici, açığa vurulmamış işaretler aracılığıyla yapabilir. Herhangi bir türdeki sanatsal veya ruhsal yaratım, kişiliğin gelişimi, maske, giyim veya davranışın tuhaflıkları, hepsi işaret sembolizminin özünden türetilir.

Nefes Alma Sembolik olarak nefes almak, ruhsal gücü özümsemektir. Yoga egzersizleri nefes almaya özel bir vurgu yapar, çünkü bu, insanın yalnızca havayı değil, aynı zamanda güneş ışığını da emmesini sağlar. Simyacılar güneş ışığıyla ilgili olarak şunları söylemişlerdir: 'Bu ateşli bir maddedir, güneş ve astral bedenlerin hareketinden dolayı sürekli bir akış ve değişim halinde olan ve tüm evreni dolduran güneş parçacıklarının sürekli bir yayılımıdır. . . . Bu astral altını sürekli olarak soluyoruz.' Nefes almanın iki hareketi -pozitif ve negatif- kan dolaşımı ve önemli sembolik

Machine Translated by Google



involution ve evolution yolları (3). Nefes almada zorluk bu nedenle ruhun ve kozmosun prensiplerini özümsemede zorluğu simgeleyebilir. Yoga nefesinin 'uygun ritmi', Mısırlıların kutsal metinlerin ritüel okuması için talep ettiği 'uygun sesle' ilişkilidir. Her ikisi de evrenin ritimlerinin taklidi üzerine kurulmuştur.

Köprü Guénon'a göre, Roma pontifex'i tam anlamıyla bir 'köprü inşa eden', yani iki ayrı dünyayı birbirine bağlayan kişiydi. St. Bernard, isminin etimolojisinin de ima ettiği gibi, Roma Papası'nın Tanrı ile İnsan arasında bir tür köprü olduğunu söylemiştir (Tractatus de Moribus et Officio Episcoporum, III, 9). Bu nedenle gökkuşağı, papalığın doğal bir simgesidir. İsrailliler için, Yaratıcı ile halkı arasındaki Antlaşmanın işaretiydi ve Çin'de, gök ile yerin birliğini ifade eden bir işaretti. Yunanlılar için, tanrıların habercisi olan Iris'ti. Ve köprünün algılanabilen ile algının ötesinde olan arasındaki bağı simgelediği birçok kültür vardır (28). Bu mistik anlamdan yoksun olsa bile, köprü her zaman bir durumdan diğerine geçişin simgesidir - değişimin veya değişim arzusunun.

Bucentaur Yarı insan yarı öküz veya boğa olan bir canavar. Bazı anıtlarda Herkül bir bucentaur ile dövüşürken veya onu kollarında boğarken gösterilir. Bu efsanevi hayvan, sentor gibi, insanın temel ikiliğinin simgesidir, ancak bu durumda daha temel—veya hayvan—kısmını vurgular. Herkül'ün bucentaur ile mücadelesi, tüm efsanevi mücadelelerin arketipidir: Theseus ve Minotaur, Siegfried ve ejderha, vb. (8).

Toka Toka , bir yandan fibula (kalkanın en küçük haline indirgenmiş hali) ve diğer yandan kemer gibi kendini savunma ve korumayı ima eder (4). Birinin kemerini çözmek sembolik olarak 'saçını salmakla' aynıdır.

Bukranyum Boğa veya öküzün, eski ritüellerde ateşte kurban edilmesinden sonra geriye kalan başının görünümünden türetilen dekoratif bir motif (41).

Boğa Boğa, Boğa burcunun sembolizmiyle ilişkilendirilir (bkz.). Hem tarihsel hem de psikolojik açıdan oldukça karmaşık bir semboldür. Ezoterik gelenekte, Hiperboreanların Zenci ejderhasına karşı bir totem olarak kullandıkları bir amblemdir ve cennetin ve ormanın oğlu olan tanrı Thor ile eş tutulur (49). Prensip olarak, bu sembolik kullanım memelinin sürüngene veya Aryan'ın Zenci'ye üstünlüğünü sembolize eder. Temel ikilem, boğanın yeryüzünün, annenin ve 'ıslaklık' ilkesinin bir sembolü olarak yorumlanması (11) ile cenneti ve

baba. Mithraik ritüelin ilkine dayandığı anlaşılıyor: kurban

Boğa, dişi ilkenin erkeksi ilke tarafından, nemli ilkenin ateşli ilke tarafından (güneş ışınları, köken ve neden) nüfuz etmesinin ifadesiydi

Machine Translated by Google



tüm doğurganlık). Bu paradoksları araştıran Krappe, şu gerçeğe işaret etti:
Boğa, Yakın Doğu'nun en yaygın evcil hayvanıdır ve bunu şu gerçeğe bağlar:
boğaların güneş kadar sıklıkla ay olarak tasvir edildiği (yani, az önce ana hatlarını çizdiğimiz karşıt ilkelerden birine tabi olabilecekleri). Sin bir Mezopotamya ay tanrısıydı ve sıklıkla bir boğa biçimini alıyordu; yine bir ay tanrısı olan Osiris'in Apis boğası tarafından temsil edildiği varsayılırdı. Öte yandan, Vedik tanrı Sûrya bir güneş boğasıdır. Asurlulara göre boğa güneşten doğmuştur.

Krappe bu farklılığı içsel bir çelişki olarak değil, ay ve güneş kültlerinin birbirini takip etme biçiminin bir sonucu olarak açıklar. Ay boğası, güneş kültü daha eski ay kültünün yerini aldığında güneşe dönüşür (35). Ancak boğanın her şeyden önce bir ay sembolü olması, hilal ayının boynuzlarına benzemesi nedeniyle morfolojik olarak ayla eş tutulması, ancak aslanın güneş sembolüne göre ikinci sırada yer alması da mümkün olabilir. Örneğin, boğanın astral bedenlerden hiçbirini değil, bereket veren gökyüzünü temsil ettiğini ve MÖ 2400 yılından itibaren hem boğanın hem de yıldırımın atmosfer tanrılarıyla bağlantılı semboller olduğunu, boğanın böğürmesinin gök gürültüsünün yuvarlanmasıyla ilişkilendirildiğini öne süren Eliade'nin ifade ettiği görüştür. Tüm paleo-oryantal kültürlerde, güç fikrini ifade eden boğaydı. Akadca'da 'boynuzu kırmak' 'bastırmak' anlamına geliyordu (17). Frobenius'a göre, kara boğa alt gökle, yani ölümle ilişkilendirilir. Bu inanç Hindistan'da yaygındı; ve Hint kültürünün etkisi altına giren Java ve Bali gibi uzak topraklarda, prenslerin bedenlerini boğa biçimindeki tabutlarda yakmak bir gelenekti. Sırtında Osiris'in cesedini taşıyan kara bir boğanın Mısır resimleri vardır (22).

Bu yorum, Schneider'in, boğanın Ateş ve Su Elementleri arasındaki ara bölgeye karşılık geldiği ölçüde, gök ile yer arasındaki iletişim bağlantısını sembolize ettiği gözlemiyle desteklenmektedir; bu önem, Ur'un kraliyet mezarlarındaki, altından bir başı (ateşi temsil eder) ve lapis lazuli'den (su) bir yanağına sahip boğa için de geçerli olabilir. Öküz, fedakarlığı, kendini inkar etmeyi ve iffeti sembolize eder ve ayrıca tarımsal kültlerle ilişkilendirilir (50); başka bir deyişle, doğurgan güçleriyle boğanın sembolik antitezidir. Ancak, boğanın ima yoluyla Uranüslü olduğunu kabul edersek, çelişki çözülür ve boğa, yalnızca anne yönü ortadan kalktığı ölçüde -yani oğul (Güneş veya aslan) tarafından ikame edildiği ölçüde- aktif, eril ilkeyle ilişkilendirilebilir. En azından Jung'un öne sürdüğü budur ve bununla birlikte boğanın, erkek keçi gibi, babanın bir simgesi olduğu fikri de öne sürülmüştür (31).

Machine Translated by Google



Demet Hristiyan sanatında, bir demet veya küme her zaman Mesih'i ve fedakarlığı sembolize eder. Bu nedenle, Sayılar kitabında (xiii, 23) şöyle okunur: 've (onlar) oradan bir üzüm salkımı olan bir dal kestiler' (46).

Kelebek Antik çağlarda, ruhun ve ışığa karşı bilinçsiz çekimin bir amblemi (8). Ruhun ateşle arınması, Romanesk sanatında melek tarafından peygamberin ağzına yerleştirilen yanan közle temsil edilir, küçük bir Mattei urnasında bir kelebeği aleve yakın tutan bir aşk imgesi aracılığıyla görsel olarak tasvir edilir (8). Ölüm Meleği, Gnostikler tarafından bir kelebeği ezen kanatlı bir ayak olarak temsil edilirdi, bundan kelebeğin ruh veya aşkın varlık anlamında ruhla değil, yaşamla eş tutulduğu sonucunu çıkarabiliriz (36). Bu ayrıca psikanalizin kelebeği neden yeniden doğuşun sembolü olarak gördüğünü de açıklar (56). Çin'de, neşe ve evlilik mutluluğunun ikincil anlamlarına sahiptir (5).

# C

Cabiri Bunlar, başlarını örten başlıkla görünmezlikleri ima edilen küçük cüceler olarak kişileştirilmiş yeryüzü tanrısı sembolleridir. Gemi kazası geçiren adamları gözeten tanrılar olarak tasarlanmışlardır. Büyük olasılıkla insan ruhu tarafından saklı tutulan olağanüstü 'güçlerin' sembolleridirler (32).

Caduceus Etrafına iki yılan dolanmış, iki küçük kanat veya kanatlı bir miğferle taçlandırılmış bir asa. Mantıklı ve tarihsel açıklama, iki yılan arasındaki bir kavgada Merkür'ün müdahalesi ve ardından yılanların asasının etrafına sarılmasıdır. Romalılar için caduceus ahlaki denge ve iyi davranışın bir simgesi olarak hizmet etti. Asa gücü; iki yılan bilgeliği; kanatlar çalışkanlığı (8); ve miğfer yüce düşüncelerin bir amblemidir. Günümüzde caduceus Ukrayna'daki Katolik piskoposun amblemidir. Caduceus ayrıca dört elementin bütünleşmesini, asanın toprağa, kanatların havaya, yılanların ateşe ve suya (dalgaların ve alevlerin dalgalanan hareketine benzetilerek) karşılık geldiğini gösterir (56). Bu sembol çok eskidir ve örneğin Hindistan'da tapınakların girişine yerleştirilen bir tür adak olan nâgakals adı verilen taş tabletlere kazınmış olarak bulunur.

Heinrich Zimmer, caduceus'u Mezopotamya'ya kadar takip ediyor ve onu

Machine Translated by Google



Lagash Kralı Gudea'nın (MÖ 2600) kurban kasesinin tasarımı. Zimmer, sembolün muhtemelen bu dönemden daha eskilere dayandığını söyleyecek kadar ileri gidiyor, çünkü Mezopotamyalılar iç içe geçmiş yılanları tüm hastalıkları iyileştiren tanrının sembolü olarak görüyorlardı, bu anlam Yunan kültürüne geçti ve günümüzün amblemlerinde hala korunuyor (60). Ezoterik Budizm'e göre, caduceus'un asası dünyanın eksenine karşılık gelir ve yılanlar

Caduceus (İsviçre, 1515).

Kundalini adı verilen ve Tantrist öğretisinde omurganın tabanında kıvrılmış halde uyuyan kuvvet - saf enerjinin evrimsel gücünün bir sembolü (40). Schneider, yılanların iki S şeklinin hastalık ve iyileşmeye karşılık geldiğini savunur (51). Gerçekte, caduceus'un özünü tanımlayan şey, bireysel unsurlarının doğası ve anlamı değil, bileşik bütünün doğasıdır. Terazi'nin dengesinde olduğu gibi veya

Machine Translated by Google



armacılığın üçlü birliği (iki destekçi arasında bir kalkan), her zaman aynı aktif denge fikrini, karşıt güçlerin birbirini dengeleyerek daha yüksek, statik bir form yaratmasını ifade eder. Kadüs'te bu dengeli ikilik
iki kez ifade edilmiştir:

Caduceus'un erken Sümer versiyonu.

yılanlarda ve kanatlarda, böylelikle hem içgüdülerin alt düzleminde (yılanlarla sembolize edilir) hem de ruhun daha yüksek seviyesinde (kanatlarla temsil edilir) elde edilebilen en üstün güç ve özdenetim durumunu (ve dolayısıyla sağlığı) vurgular.

Deve Geleneksel olarak ejderha ve kanatlı yılanlarla ilginç bir ilişki içinde düşünülür, çünkü Zohar'a göre, Cennet Bahçesi'ndeki yılan bir tür 'uçan deve'ydi. Benzer göndermeler Farsça Zend-Avesta'da da bulunabilir (9).

Yengeç Zodyak'ın dördüncü burcu. Orfik öğreti bunu ruhun enkarnasyonuna girdiği eşik olarak görür. Resmi ve gayri resmi dünyalar arasında aracı olarak sembolik rolünü yerine getirirken Ay tarafından yönetilir (40).

Machine Translated by Google



Şamdan Ruhsal ışığın ve kurtuluşun sembolü. Dallarının sayısı her zaman kozmik veya mistik bir öneme sahiptir. Örneğin, İbranice

Yengeç burcu.

İbranice yedi kollu şamdan

Yedi kollu şamdan yedi göğe ve yedi gezegene karşılık gelir (4).

Mum, Yanmış Lamba gibi, bireyselleştirilmiş ışığın ve dolayısıyla kozmik ve evrensel yaşamın aksine bireysel yaşamın sembolüdür.

Gölgelik Çin Budizmi'ndeki sekiz iyi şans sembolünden biridir. Ayrıca görkemli bir onur alegorisi ve bir koruma sembolüdür (5). Kare ise, dünyaya; dairesel ise, gökyüzüne veya güneşe; ikinci durumda, birçok ilkel halkın ve

eskiler.

Oğlak Zodyak'ın onuncu burcu. İkili doğası, vücudu bir balık kuyruğunda sonlanan bir keçi biçiminde alegorik olarak ifade edilir ve bir yandan uçuruma (veya suya) ve diğer yandan yüksekliklere (veya dağlara) doğru yaşamın ikili eğilimlerine atıfta bulunur; bu iki akım aynı zamanda Hindu öğretisinde,

Oğlak burcunun burcu.

İçe dönük ve evrimsel olasılıklar: 'yeniden doğuş çarkına' (yani Zodyak'a) dönüş veya oradan ayrılış.

Machine Translated by Google



Dipsiz Fıçı Danaides efsanesinde olduğu gibi, boşuna emeği ve başka bir düzeyde de varoluşun görünürdeki anlamsızlığını simgeleyen ünlü bir Yunan sembolü (8).

Kale Bu, hem evin hem de muhafazanın veya surlu şehrin sembollerinden türetilen karmaşık bir semboldür. Surlu şehirler, ortaçağ sanatında aşkın ruhun ve göksel Kudüs'ün sembolü olarak yer alır. Genel olarak konuşursak, kale bir dağın veya tepenin tepesinde yer alır ve bu da seviye sembolizminden türetilen ek ve önemli bir anlamı ima eder. Şekli, biçimi ve rengi, koyu ve açık tonları, kalenin sembolik anlamını bir bütün olarak tanımlamada önemli bir rol oynar; en geniş anlamıyla, her zaman tetikte olan, savaşan, ruhsal bir güçtür. 'Kara kale', simyacıların ini ve bir dağ tepesinin üzerinde duran bir yağmur bulutu olarak yorumlanmıştır (50). Öteki Dünya'nın Konağı veya Öteki Dünya'nın girişi olarak önemi yeterince açık görünüyor. Birçok efsanede, bir 'Kara Şövalye' tarafından mesken tutulan Karanlık Kalesi, Plüton'un meskenini sembolize eder; Bu, Theseus'un cehenneme yaptığı efsanevi yolculukla doğrulanır. Charon'un meskeni, yaşayan insanların erişemediği benzer bir şatodur (halk masallarındaki 'geri dönüşü olmayan şato'). İskandinav geleneğinin efsanevi cennetinde de aynı anlam bulunur. Guinevere'yi kaçıran Melwas, derin bir hendekle çevrili bir şatoda yaşar, tek erişim yolu, aşılması zor iki köprüdür.

Krappe'ye göre, tüm ortaçağ masallarının ve efsanelerinin, kendi alanına yaklaşan herkesi esir tutan 'kötü şövalye'ye ait bir kale hakkındaki altta yatan sembolizminin, Yeraltı Dünyası Efendisi'nin uğursuz kalesi olması çok olasıdır (35). Öte yandan, 'Işık Kalesi' aynı imgenin 'kurtuluş' yönüdür. Piobb, bir gezginin yolunda aniden beliren bir kalenin, ruhsal bir örüntünün aniden farkına varılmasına benzediğini açıklar. 'Bu büyüleyici vizyondan önce, tüm yorgunluk kaybolur. Kişi, hazinenin içeride yattığına dair net bir izlenime sahip olur. Muhteşem tapınak, akıl almaz olanın başarılması, beklenmeyenin maddileşmesidir' (48). Özetle, kale, hazineyle (yani ruhsal zenginliğin ebedi özü), genç kızla (yani Jungcu anlamda anima) ve arınmış şövalyeyle birlikte, kurtuluş isteğini ifade eden bir sentez oluşturur.

Kedi Mısırlılar kediyi ay ile ilişkilendirdiler ve tanrıçalar İsis ve Bast için kutsaldı, ikincisi evliliğin koruyucusuydu (57). Renginden ikincil bir sembolizm türetilmiştir; siyah kedi karanlıkla ilişkilendirilmiştir
ölüm ve ölüm.

Felaket Tek bir süreçte mutasyonla meydana gelen bir değişimin genel bir sembolü ve ruhsal dönüşümün başlangıcı için sık görülen bir işaret (56). Felaketin özel karakteri, anlamın ikincil bir tonunu ekler.

Machine Translated by Google



phe: yani baskın unsur, kasırga durumunda hava, yangın durumunda ateş, sel ve su baskınlarında su ve depremlerde toprak olacaktır. Felaketin sembolik anlamda olumlu mu yoksa olumsuz mu olduğu, elbette, tamamen bundan etkilenen etkende meydana gelen değişimin doğasına bağlıdır.

Kazan Kafatası gibi, dönüşüm ve filizlenme güçlerinin kabının bir sembolü. Fakat kafatası, tonozlu şekli nedeniyle, bu sürecin daha yüksek, yüceltilmiş ve ruhsal yönlerini ifade ederken, tepesi açık olan kazan, doğanın daha temel güçlerinin zıt anlamını taşır.

Kelt geleneğinde yer alan efsanevi kazanların çoğu denizin veya göllerin dibinde yer alır (bu, kazan ve suyun ilgili sembolizmlerinin birleştiğini ve her ikisinin de yaşamın aracı ve mükemmel bir medyal unsur olan suyun genel sembolizmiyle ilişkili olduğunu gösterir). O halde, kafatasının 'üst okyanus' için bir kap veya İnsan'daki onun yansıması olduğunu görebiliriz, oysa kazan—kafatasının ters çevrilmesi—

'alt okyanus' için bir kaptır. Bu yüzden çömlekler ve kazanlar büyüyle ilgili efsanelerde ve halk hikayelerinde bu kadar sık yer alır (17). Kadeh, kazanın ve saf bir sınırlama sembolü olan kupanın yüceltilmesi ve kutsanmasıdır (Resim IV).

Mağara veya Mağara Geniş anlamda, anlamı muhtemelen genel olarak sınırlama, kapalı veya saklı olanın sembolizmiyle sınırlıdır. İnsan kalbini ruhsal 'merkez' olarak simgeleyen ortaçağ mağarası gibi belirli imgelerin temelini oluşturur (14). Jung için, bilinçaltının güvenliği ve ele geçirilemezliği anlamına gelir. Tanrılar, atalar veya arketiplerin figürlerinin buluşma yeri olarak sembolik ve mitolojik ikonografide oldukça sık görülür, bu nedenle psikolojik bilinçaltını ifade etmesine rağmen Hades'in nesnel bir imgesi haline gelir (32). Tarih öncesindeki kült alanları - Buz Çağı'nın izlerini gösteren bazı mağaralar daha sonra Hristiyan tapınaklarına dönüştürüldü. Lourdes, Kuaterner'e ait dini bir mağaradır. Kühn, tarih öncesi göstergelere sahip Kuzey Afrika alanlarında yakın zamanda yapılan adakların izlerini bulmuştur. Karanlıklarıyla mağaralar, rahim sembolleridir. Alman Höhle (mağara) ve Holle'nin (cehennem) ilişkili olması anlamsız değildir. (Bkz. Herbert Kühn, Avrupa'nın Kaya Resimleri.)

Sentor Yarı insan yarı at olan, bazılarına göre Sentor ve Magnesia kısraklarının birleşmesinin meyvesi olduğu varsayılan muhteşem bir varlık. Sembolik bir bakış açısından sentor, şövalyenin antitezidir, yani bir varlığın daha aşağı güçler tarafından tamamen hakimiyetini temsil eder: başka bir deyişle, kozmik gücü, içgüdüleri veya bilinçdışını, ruh tarafından kontrol edilmeyenleri ifade eder.

Machine Translated by Google



Merkez Çevreyi merkeze bırakmak, dışarıdan içeriye, biçimden tefekküre, çokluktan birliğe, uzaydan uzaysızlığa, zamandan zamansızlığa doğru hareket etmeye eşdeğerdir. Mistik Merkezi ifade eden tüm sembollerde amaç, İnsana ilksel 'cennet hali'nin anlamını ifşa etmek ve ona evrenin yüce ilkesiyle özdeşleşmesini öğretmektir (29). Bu merkez aslında Aristoteles'in 'hareketsiz hareket ettiricisi' ve Dante'nin 'L'Amore che muove il sole a l'altre stelle'sidir (27).

Benzer şekilde, Hindu doktrini Tanrı'nın merkezde, bir tekerleğin yarıçaplarının ekseninde birleştiği noktada bulunduğunu beyan eder (51). Kozmos diyagramlarında, merkezi alan her zaman Yaratıcı için ayrılmıştır, böylece sanki dairesel veya badem biçimli bir hale (gök çemberinin dünya çemberiyle kesişmesiyle oluşmuş), dışarıya doğru yayılan eşmerkezli dairelerle ve Zodyak tekerleği, karadaki on iki aylık emek döngüsü ve hem mevsimlere hem de tetramorfa karşılık gelen dört parçalı bir bölümle çevrili gibi görünür. Çinliler arasında, sonsuz varlık sıklıkla ondan dışarıya doğru yayılan eşmerkezli dairelere sahip bir ışık noktası olarak sembolize edilir. Batı amblemlerinde, bir kartalın başı bazen aynı anlamı taşır (4). Shri-Yantra gibi bazı Hindu mandalalarında, merkezin kendisi aslında tasvir edilmez, ancak tefekkür eden tarafından zihinsel olarak sağlanması gerekir; Shri-Yantra, bir lotus çiçeği ve bir kare ile çevrelenmiş dokuz kesişen üçgenden oluşan 'genişleyen bir form'dur (ve dolayısıyla yaratılışın bir sembolüdür). Birçok ritüel eylemin tek amacı, bir yerin manevi 'Merkezini' bulmaktır; bu yer daha sonra, ya kendi başına ya da üzerine inşa edilen tapınak sayesinde, bir 'dünya imgesi'nin yeri haline gelir. Ayrıca, Cennet ile ilişkilendirilen özelliklere sahip yerlere yapılan hac yolculuklarını anlatan birçok efsane vardır. Örneğin, oryantalist Wilhelm'in Lao-Tse üzerine yaptığı çalışmada anlattığı şu Çin masalı: 'Kral Huangti bir rüya gördü. Hua Hsü krallığına geçti.

Hua Hsü Krallığı Uzak Batı'nın batısında ve Uzak Kuzey'in kuzeyinde yer alır.
Ch'i eyaletinden kaç yüz bin fersah uzakta olduğu bilinmiyor. Ne tekneyle, ne arabayla, ne de yürüyerek ulaşılabilir. Sadece uçuş halindeki ruhla ulaşılabilir. Bu ülkenin bir hükümdarı yok: herkes kendi emirlerine göre hareket ediyor; halkın kanun koyucuları yok: herkes kendi emirlerine göre hareket ediyor. Yaşamın sevinçleri bilinmiyor, ölüm korkusu da; bu yüzden erken ölüm yok. Kendini geri çekme bilinmiyor, arkadaşlarından kaçınma da; bu yüzden sevgi ve nefret yok. Hoş olmayan şeylerden iğrenme bilinmiyor, zevk arayışı da; bu yüzden kâr ve zarar yok. Kimsenin bir tercihi yok, kimsenin bir hoşnutsuzluğu yok. Suya girerler ve boğulmazlar, ateşten geçerler ve kavrulmazlar... Yükselirler

Machine Translated by Google



havada yürürken diğerleri yeryüzünde yürürler; uzayda dinlenirken diğerleri yataklarda uyurlar; bulutlar ve sis bakışlarını örtmez. Gök gürültüsü kulaklarını sağır etmez. Ne güzellik ne de çirkinlik kalplerini kamaştırmaz. Ne dağ ne de uçurum ilerlemelerini engellemez. Onlar sadece ruh içinde yürürler' (58). Bu Merkez kavramı, elbette, mistik geleneğin coincidentia oppositorum temasının karakteristik olarak oryantal anlamda ' karşıtlık'tan çok nötrleştirmeyi ifade ettiği 'Ölüler Ülkesi' kavramıyla örtüşür. Merkez, yüzeysel (veya iki boyutlu) haçın iki kolunun veya özsel, üç boyutlu haçın üç kolunun kesiştiği noktada yer alır. Bu konumda, uzayın 'sonsuz derinliğinin' boyutunu, yani formların ve varlıkların akışının ve akışının ebedi döngüsünün tohumunu ve uzayın kendisinin boyutlarını ifade eder. Bazı ayin haçlarında, örneğin İrlanda'daki Cong haçında, merkez değerli bir taşla işaretlenmiştir.

Merkez, Manevi Le Roi du Monde'da René Guénon 'ruh'tan söz ediyor.
Dünya üzerinde bozulmamış bir yaşamı korumak için kurulmuş olan 'gerçek merkez'
'insan dışı' bilgi hazinesi. Bunun, dünyanın tüm dini, mitolojik ve felsefi gelenekleri ve açıklamalarının türetildiği 'gelenek' kavramının kökeninden daha az olmadığını öne sürer. Guénon, Saint-Yves d'Alveydre'nin ölümünden sonra yayınlanan bir çalışmada (La Mission de l'Inde, 1910) Agarttha'yı merkeze koyduğunu belirtir. Yazar, bu sembolik şehri Gül Haçlıların 'güneş kalesi' ve Campanella'nın Güneş Şehri ile ilişkilendirir.

Cerberus Yılanlarla dolu boğazı diken diken olan üç başlı bir köpek. Stygian gölü kıyısındaki Pluto meskeninin koruyucusuydu. Neoplatonik öğreti onda kötü dehanın bir sembolü gördü. Daha sonra mezarda çürümenin simgesi olarak yorumlandı, çünkü Herkül onu yendiyse bunun tek nedeni görevlerinin ölümsüzlüğe ulaşmaya yönelik olmasıydı (8). Cerberus'un üç başı—üç çatallı mızrak gibi—ilahi üçlü birliğin cehennem kopyasıdır.

Bunlar ayrıca üç Gorgon'la da ilişkilidir (40). Yaşamın daha temel güçlerinin üç katlı sembollerinde, Diel, ahlaki yorumlama sistemini izleyerek, üç hayati 'dürtünün' (koruma, üreme ve ruhsallaştırma) bozulmasını ve ruhun ölümünü getirdiğini görür, bu yüzden Tartarus'taki ölü ruhların koruyucusu olan Cerberus, kefaret ve kurtuluşun hala mümkün olduğu yukarıdaki dünyaya geri dönmelerini engelleme göreviyle görevlendirilmiştir (15).

Zincir İki çizginin iç içe geçmesiyle oluşan üç halkadan oluşan dikey bir zincir biçimindeki Mısır hiyeroglif işareti (altta açık bırakılmış dördüncü bir halka ile) ikili bir sembolizm taşır: bir yandan, evrenin ikili akışlarını (involution ve evolution) temsil eden Merkür'ün asası (19); diğer yandan, zincirin genel sembolizmini, yani bağları ima eder

Machine Translated by Google



ve iletişim. Kozmik düzlemde, acı çığlığı, sapanla göğe fırlatılan taşın düdüğü ve ok (50) gibi diğer sembollere benzer şekilde, cennet ve yeryüzünün evliliğinin sembolüdür. Dünyevi varoluş düzleminde, evliliğin sembolüdür: her bir bağ aslında veya potansiyel olarak bir kan bağına karşılık gelir: baba ve anne, oğullar ve kızlar, kardeşler (51). Bağlar ve kordonlar, bantlar ve sicim sembolizmiyle ilişkili daha geniş bir anlamda, malzemesinin sertliğinin ikincil ama çok önemli özelliğiyle birlikte sosyal veya psişik bütünleşmenin bir sembolüdür.

Galyalılar arasında, savaşa çiftler halinde zincirlenmiş olarak giren, biri öldüğünde arkadaşının da ölmesini sağlayacak silah arkadaşları vardı.
Zincir sembolünün manevi önemini güçlü bir şekilde çağrıştıran bir söz, Fransa Kralı XI. Louis'e atfedilir: Kral, Raoul de Lannoi'ye cesaretinden dolayı bir altın zincir sunarken şöyle haykırmıştır: 'Par le Pâque-Dieu, dostum, savaşta o kadar vahşisin ki zincire vurulmalısın, çünkü bir daha yardımına ihtiyacım olursa seni kaybetmek istemiyorum'.

Kâse Hristiyan ayinindeki kâse, kupanın aşkın biçimidir. Kâse ile ilişkili olarak, sıklıkla sırt sırta yerleştirilmiş bir kürenin iki yarısının biçimini alır. Bunda, kürenin alt kısmı ruhsal güçlere açık bir kap haline gelirken, üst kısmı sembolik olarak kopyaladığı yeryüzünün üzerine kapanır. Kâse, Kelt sembolüyle belirli bir yakınlığa sahiptir-

kazan ismi.

Kaos Gerçekçi felsefe, kaosu, gizli anlamlara sahip yeni bir fenomen düzeninin yaratılmasına körü körüne itilen, düzensiz yaratılışın en erken hali olarak görür (22). Örneğin Blavatsky şunu sorar: 'İlksel kaos, içinde tüm formları ve tüm varlıkları, evrensel yaratılışın tüm tohumlarını barındıran eterden başka nedir?' Platon ve Pisagorcular, bu 'ilkel maddenin' simyacılar tarafından protohyle olarak adlandırılan dünyanın ruhu olduğunu ileri sürmüşlerdir . Bu nedenle, kaos, farklılaşmamış bir çözülme halinde tüm karşıt güçleri kucaklayan şey olarak görülür. İlksel kaosta, Hindu geleneğine göre, Amrita - ölümsüzlük - ve Visha - kötülük ve ölümle de karşılaşılır (9). Simyada, kaos ilk maddeyle özdeşleştirilmiş ve lapisin ortaya çıkacağı bir massa confusa olduğu düşünülmüştür ( 32 ); siyah renkle ilişkilendirilmiştir. Ayrıca bilinçdışıyla da özdeşleştirilmiştir. Ama kaosu, bilinçdışı durumunun öncesindeki durum olarak görmek daha iyidir.

Araba Evrensel sembolizm geleneğindeki temel benzetmelerden biri, arabanın insan varlığıyla ilişkisidir. Araba sürücüsü, Jungcu psikolojinin benliğini temsil eder ; araba insan bedenini ve aynı zamanda dünyevi şeylere göre geçici yönleriyle düşünceyi; atlar yaşam gücünü temsil eder; ve

Machine Translated by Google



dizginler zekayı ve irade gücünü ifade eder. Bu, Kabalistik yazılarda da görülen bir anlamdır; burada, arabaya atfedilen isim Merkabah'dır (40, 55). 'Güneş Arabası' ezoterik Budizm'in Büyük Aracıdır (4); René Guénon'a göre 'Ateş Arabası', süptil zihnin dinamik ve baskın gücünün bir sembolü olabilir (26). Öyle ya da böyle, karada, denizde veya gökyüzünde arabalarla seyahat eden tanrılar veya periler hakkındaki hikayeler çok sık görülür ve açıkça sembolik ilgiye sahiptir. Aracın ve onu çeken hayvanların kesin ayrıntıları, arabanın bir bütün olarak sembolizmine her zaman bir şeyler katar. Bu yüzden Perrault, halk masalı La Biche au Bois'in edebi versiyonunda şöyle der: 'Her perinin farklı bir malzemeden yapılmış bir arabası vardı: biri beyaz güvercinlerin çektiği abanozdan yapılmıştı; diğerleri kargaların çektiği fildişindendi; ve diğerleri sedir ağacından yapılmıştı. . . . Periler öfkelendiğinde, arabaları yalnızca kanatlı ejderhalara veya ağızlarından ve gözlerinden ateş püskürten yılanlara koşuluyordu. Loeffler'e göre Güneş Arabası (veya Ateş Arabası) o kadar güçlü bir arketiptir ki dünyanın mitolojilerinin çoğuna girmiştir. Bir kahramanı taşıdığında, kahramanın ruhunun hizmetinde tüketilen bedeninin amblemi haline gelir. Onu çizen hayvan ekibinin görünümü, doğası ve rengi, arabayı misyonunu yerine getirmek için ileriye doğru süren motiflerin iyi veya kötü niteliklerini temsil eder. Bu nedenle (örneğin) Arjuna'nın atları (Vedik destanında) beyazdır ve sürücünün saflığını simgeler.

Bölgesel bir Polonya masalında Güneş Arabası'nın biri gümüş, biri altın ve biri elmastan yapılmış üç at tarafından çekildiği söylenir (38). Bu üçlü görünüm, üçlü mandorlalarda ve diğer benzer sembollerde ve amblemlerde olduğu gibi, 3 sayısının iyi bilinen anlamından gelir.

Savaş Arabası, Tarot destesinin yedinci bilmecesi. Bir zırh giymiş, bir asa taşıyan ve sembolik bir savaş arabasında yolculuk eden bir genci tasvir eder. İnsan doğasının daha yüksek prensiplerini enkarne eder. Savaş arabasında, maddenin süblimleşmesini ve evrimsel hareketini temsil eden Mısır kanatlı küresinin bir amblemi görülebilir. Ayrıca, savaş arabasının kırmızı tekerlekleri vardır ve bunlar
Ezekiel'in vizyonunda ateş kasırgaları. Bu tekerlekler,

arabayı örten mavi kanopi veya pallium, mutlak ile göreceli arasındaki farkı ifade eder. Bu görüntünün alegorisi en küçük ayrıntılarında yansıtılır. Örneğin, arabacının göğüs zırhı, yaşamın daha temel güçlerine karşı savunmasını temsil eder; dört elementi ve özü ifade eden beş altın çiviyle sabitlenmiştir. Omuzlarında formlar dünyasını temsil eden iki hilal vardır. Araba, ilk bakışta bir çift sfenks gibi görünen ancak aslında ileriye gitmek için boyun eğdirilmesi gereken düşmanca güçleri simgeleyen iki başlı bir amfisbaena tarafından çekilir

Machine Translated by Google



(tıpkı cadu-ceus'ta iki yılanın birbirini dengelemesi gibi). Basil Valentine, L'Azoth des Philosophes (Paris, 1660) adlı eserinde şöyle anlatıyor:
bu ikilik ilkesi, güneşin ve ayın etrafına sarılmış bir yılanla, uç kısımları bir aslan ve bir kartalın benzerliğini taşıyor. Bu Tarot gizemi, o zaman,
özdenetim, ilerleme ve zafer kavramlarıyla ilişkilendirilmiştir (59).

Dama Desenleri Karelerden, eşkenar dörtgenlerden veya dikdörtgenlerden oluşan herhangi bir desen beyaz ve siyah renkleri (yani pozitif ve negatif) dönüşümlü olarak kullanmak veya bunun için madde, diğer renk çiftlerinde, ikilikle sembolik bir ilişki içindedir
zamanın ve dolayısıyla kaderin uzamasında içkin unsurlar. Bu nedenle, Romalılar mutlu veya mutsuz bir günü sırasıyla beyaz veya siyah bir taşla işaretlerdi. Dama işçiliğinin rengi, renklerin belirli sembolizmine göre anlamını değiştirir. Damaların önemi, o zaman, kombinasyon, gösteri, şans veya potansiyellik kavramlarını (48) ve ayrıca

Mantıksız dürtüleri belirli bir düzen içinde tutarak kontrol etme çabası. Hepsi ortogonal biçimler aklın ve zekanın sembolleridir, ancak ruhun değil,
çünkü ikincisi mükemmel bir içeriktir, oysa rasyonel olan asla başaramaz
bir şeyleri kavrama sisteminden, yani bir kap olmaktan daha fazlası olmalıdır. Arma pastil, şekli öyle olan dama tahtasının bir gelişmesidir ki,
her türlü etkileşimde iki unsurun dinamik etkileşimini temsil eder
dama tahtası, bir desende birbirine karşıt ve dengeleyici bir şekilde konumlandırılmıştır ikilik. Harlequin'in (bir yeraltı tanrısı) kostümünün önemli olması
aslında kareli veya eşkenar dörtgenlerden oluşmuştur, bu da şüpheye yer bırakmayacak şekilde kanıtlamaktadır Harlequin kader tanrılarıyla ilişkilidir.

Kerubiler Girişte duran Kerubiler veya Kirubi (veya Kherebu) Marques-Rivière'e göre Asur tapınakları ve sarayları hiçbir şey ifade etmiyordu
rahipler tarafından 'eşik bekçileri' olarak oraya yerleştirilen devasa büyüklükteki pentaküllerden daha küçük olan bu semboller, Çin'de grifonlar ve ejderhalar tarafından yerine getiriliyordu (39). Mısır meleği çok sayıda kanadı olan ve gözlerle kaplı bir figürdü;
gece göğünün, dinin ve uyanıklığın simgesi (8).

Çocuk, geleceği simgeleyen yaşlı adamın aksine, geleceğin simgesidir.
geçmiş (49); ancak çocuk aynı zamanda yaşlı adamın,
dönüştürülür, yeni bir sadelik kazanır—Nietzsche'nin Böyle Buyurdu'nda ima ettiği gibi Zerdüşt 'üç dönüşüm' ile ilgilenirken. Bu nedenle çocuğun 'mistik Merkez'in simgesi ve 'genç, yeniden uyanan güç' olarak kavramsallaştırılması (56). Hıristiyan ikonografisinde, çocuklar sıklıkla melekler olarak görünür;
estetik düzlemde Barok grotesk ve süslemelerde putti olarak bulunurlar ; ve geleneksel sembolizmde cüceler veya Cabiri'dirler. Her durumda,
Jung, bunların hayırsever bir bilinçaltının biçimlendirici güçlerini sembolize ettiğini ileri sürmektedir.

Machine Translated by Google



ve koruyucu tür (32). Psikolojik olarak konuşursak, çocuk ruha aittir - bilinçdışı ile bilinç arasındaki bağın ürünüdür : uygun koşullar altında büyük bir ruhsal değişimin gerçekleşmek üzere olduğu bir zamanda bir çocuk hayal edilir (33). Bilmeceleri çözen ve bilgelik öğreten mistik çocuk, aynı öneme sahip bir arketipal figürdür, ancak genel ve kolektifin efsanevi düzlemindedir ve dünyayı canavarlardan kurtaran kahraman çocuğun bir yönüdür (60). Simyada, taç veya görkemli giysiler giyen çocuk, felsefe taşının, yani 'içimizdeki tanrı' ve ebedi olanla mistik özdeşleşmenin yüce gerçekleşmesinin sembolüdür.

Kimera Typhon ve Echidna'dan doğan bir canavar. Aslan başı, keçi gövdesi ve ejderha kuyruğu olarak tasvir edilmiştir. Ağzından alevler fışkırır. Diğer teratolojik varlıklar gibi, kimera da karmaşık kötülüğün sembolüdür (8).

Seçim Seçim sembolleri genellikle bir kavşak veya iki karşıt ilkenin dengeli bir simetrisi biçimini alır. Seçimin en bilinen alegorisi, mor giyinmiş bir kadını (Otto Weininger'e göre kararsızlığı ifade eder, çünkü bir renk olarak ne mavi ne de kırmızıdır), bir kavşakta dururken ve yollardan birinde sürünen bir yılanla birlikte gösterir; ve diğer yolda büyüyen yemyeşil bir ağacı işaret eder (8).

Krizm İsa Mesih'in, Xpi6to? kelimesinin ilk iki harfi olan X ve P'nin birleşiminden oluşan işaretsel amblemi. Konstantin dönemindeki Roma labarumunda (bayrağı) yer alan bu işaret ile Mısır'daki anserasyonlu haç arasındaki benzerliğe dikkat çekilmiştir.

Chrysalis Wang Chung'un sözleriyle: 'Krizalis ağustos böceğinden önce gelir; sadece şeklini değiştirerek ağustos böceği olur. Ruh bedeni terk ettiğinde, böcek olmak için krizalitini terk eden bir ağustos böceğine benzer.' Schneider'in görüşüne göre, böyle bir dönüşümün mistik işlevi denge, yenilenme ve cesaret niteliklerini varsayar (51). Ritüel maske ve tiyatro maskesi muhtemelen krizalit ve başkalaşım fikriyle yakından bağlantılıdır. Çünkü bu maskenin ardında, bir bireyin kişiliğinin dönüşümü görüşten gizlidir.

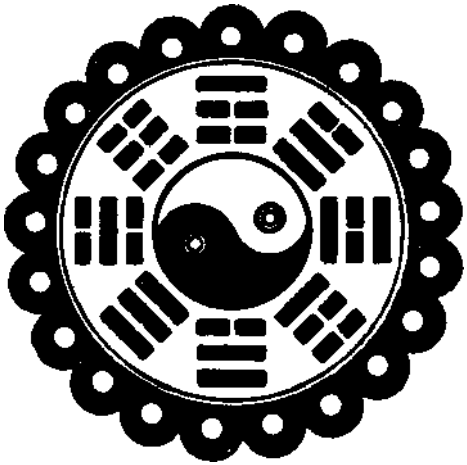
Chthonian Demons Mitolojilerde adı geçen çeşitli varlıklar bu başlık altında yer alır, örneğin Yunan harpileri ve Erinyeleri, Hindu Rakshasaları, Arap cinleri, Cermen elfleri ve valkyrileri, vb. Bunlar, çeşitli kılıklardaki ölüm arzusunun, ölüm arzusunun sembolleridir: rüyaların ince büyülenmesi veya savaş çağrısına cevap veren adamın deneyimlediği kahramanca heyecan (35). Ölüm arayışı - uçlar buluşur (kavramsal çizginin eğrisi nedeniyle) - yalnızca olumsuz açıdan değil, aynı zamanda - ve ilkesel olarak - sınır durumlarında belirgindir.

Translated from English to Turkish - www.onlinedoctranslator.com



pally—olumlunun zirvesinde. Yani, hayati iyimserlik ve zorunlu olarak mükemmel mutluluk diğer aşırılığı, yani ölümün varlığını ima eder.

**Daire**Bazen çevre ile eşanlamlıdır, tıpkı çevrenin sıklıkla dairesel hareketle eşanlamlı kılınması gibi. Ancak genel anlamı her iki yönü de kapsasa da, vurgulanması önemli olan bazı ek ayrıntılar vardır. Daire veya disk, çok sıklıkla, güneşin bir amblemidir (ve ışınlarla çevrili olduğunda tartışmasız bir şekilde öyledir). Ayrıca, cennet ve mükemmelliği (4) ve bazen de sonsuzluğu (20) temsil ettiğinde, on sayısıyla (çokluktan birliğe dönüşü sembolize eder) belirli bir ilişki taşır (49). Bu özel mükemmellik kavramında derin psikolojik çıkarımlar vardır. Jung'un gözlemlediği gibi, bileşik ve faktöriyel sayıların en düşüğünü temsil eden kare, içsel birliğe (mükemmelliğe) ulaşmamış çoğulcu insan durumunu sembolize ederken, daire bu nihai Birlik durumuna karşılık gelir. Sekizgen, kare ile daire arasındaki ara durumdur. Daire ile



Sekiz trigramla çevrili Çin Yang-Yin'i.

kareler, morfolojinin evrensel ve ruhsal dünyasında, özellikle Hindistan ve Tibet mandalalarında ve Çin amblemlerinde çok yaygındır. Gerçekten de, Chochod'a göre, Çin'de, aktivite veya eril ilke (*Yang*), beyaz bir daire ile temsil edilir (cenneti tasvir eder), pasiflik ise dişil ilkedir (*Yin*) siyah bir kare ile gösterilir (dünyayı tasvir eder). Beyaz daire enerji ve göksel etkileri, siyah kare ise tellürik kuvvetleri temsil eder. Dualizmde örtük olan etkileşim, ünlü sembolle temsil edilir.

Yang-Yin, çapı boyunca sigmoid bir çizgi ile iki eşit parçaya bölünmüş bir daire, beyaz bölüm (*Yang*) içinde siyah bir nokta bulunan ve siyah (*Yin*) beyaz bir nokta. Bu iki nokta, erilde her zaman dişil bir şey ve dişilde her zaman eril bir şey olduğunu gösterir. Sigmoid çizgi, iletişim hareketinin bir sembolüdür ve gamalı haç gibi, dönme fikrini ima etme amacına hizmet eder, böylece bu iki taraflı sembole dinamik ve tamamlayıcı bir karakter kazandırır. Kutupluluk yasası, bu iki kutuplu sembolden tartışılmaz değerde bir dizi ilke çıkaran Çinli filozoflar arasında çokça düşünülen bir konu olmuştur, bunları burada aktarıyoruz: (*A*) evren boyunca dağılmış enerjinin miktarı değişmezdir; (*B*) biri pozitif ve aktif türde, diğeri negatif ve pasif türde olmak üzere iki eşit miktardaki enerjinin toplamından oluşur; (*C*) kozmik olayların doğası, yaratılışında yer alan iki enerji modunun değişen oranlarıyla karakterize edilir. Örneğin, yılın on iki ayında, altı parçadan belirli miktarda enerji çekilir. *Yang*ve altı tanesi*Yin*, değişen oranlarda (13). Ayrıca, Her Şey'in simgesi olan daire ile küre arasındaki ilişkiye de işaret etmeliyiz.

**Çevre**Yeterli sınırlamanın, tezahür eden dünyanın, kesin ve düzenli olanın (25) ve simyacıların anladığı gibi tüm maddenin ve tüm evrensel uyumun içsel birliğinin sembolü. Varlıkları, nesneleri veya figürleri bir çevrenin içine hapsetmenin iki anlamı vardır: içeriden, sınırlama ve tanımlama anlamına gelir; dışarıdan, fiziksel ve ruhsal içeriklerin, ruhun dışarıdan tehdit ettiği tehlikelere karşı savunulmasını temsil ettiği görülür, bu tehlikeler bir bakıma kaosa, ancak daha özel olarak sınırlandırma ve parçalanmaya eşdeğerdir (32). Gnostiklerin ejderha, yılan veya balığın kuyruğunu ısırması figürü aracılığıyla temel amblemlerinden birine dönüştürdükleri çevresel hareket, zamanın bir temsilidir. Ouroboros (ejderhanın kendi kuyruğunu ısırmasıyla oluşan daire), *Marcianus Kodeksi*(MS 2. yüzyıldan kalma) ve ayrıca Yunan efsanesinde*Tavuktan Tavaya*(Bir, Her Şey), anlamının tüm döngüsel sistemleri (birlik, çokluk ve birliğe dönüş; evrim ve gerileme; doğum, büyüme, azalma, ölüm, vb.) nasıl kapsadığını açıklar. Simyacılar bu Gnostik sembolü alıp kendi sembolik süreçlerine uyguladılar*opus*insan kaderinin (32). Şimdi, şekli kadar hareketi sayesinde de dairesel hareket, herhangi bir verili süreçte yer alan tüm kuvvetleri var eden, harekete geçiren ve canlandıran, onları da beraberinde sürükleyen, aksi takdirde birbirlerine karşı hareket edecek kuvvetler de dahil olmak üzere, daha fazla anlam taşır. Gördüğümüz gibi, bu anlam Çince'de temeldir*Yang-Yin*amblem (30). Neredeyse tüm temsiller

melodinin çember üzerinde bir etkisi vardır, örneğin ortaçağdaki yıl temsilleri.

**Cithara**(veya**Cithern**) Evrenin bir sembolü, ipleri evrenin seviyelerine karşılık geliyor. Bir tarafı yuvarlak, diğer tarafı düz (kaplumbağa gibi) olduğundan, cennet ve yeryüzünün sentezini simgeliyor (14, 50).

**Şehir**Belirli bir noktaya kadar, genel olarak manzara sembolizmine karşılık gelir ve bunun önemli seviye ve mekan sembollerini, yani yükseklik ve konumu kucaklayarak bir temsili yönünü oluşturur. René Guénon'a göre, tarihin şafağında gerçek bir 'kutsal coğrafya' ortaya çıktı ve tapınakları ve akropolleriyle bir şehrin konumu, şekli, kapıları ve geçitleri ve genel düzeni asla keyfi veya tesadüfi veya yalnızca faydacı değildi. Aslında, şehirler belirli bir doktrinin emirlerine sıkı sıkıya bağlı olarak planlanıyordu; dolayısıyla şehir, o doktrinin ve onu destekleyen toplumun sembolü haline geldi (28). Şehir surları, dogmanın dışsal işaretleri oldukları için büyülü güçlere sahipti ve bu da Romulus'un kardeş katlini açıklıyor ve haklı çıkarıyor. Orta Çağ'ın başlıkları, lentoları ve timpanları üzerindeki süsleme kabartmaları, sembolik olmaktan çok sembolik bir şekilde olsa da, genellikle surlarla çevrili bir şehrin ana hatlarını tasvir eder. Bu süslemeler, göksel Kudüs'ün bir tür ön tasviridir. Bazen şehir kapısında kılıçla silahlanmış bir melek görülür (46). Jung, şehri bir anne sembolü ve genel olarak dişil ilkenin bir sembolü olarak görür: yani, Şehri, sakinlerini sanki çocuklarıymış gibi barındıran bir kadın olarak yorumlar; bu yüzden iki ana tanrı Rhea ve Cybele—ve onlardan türetilen diğer alegorik figürler—bir duvar örneğine göre taç takarlar. Eski Ahit şehirlerden kadınlar olarak bahseder (31).

**İklim**Bir zihin durumu ile belirli bir iklim arasındaki benzetme, mekan, durum, unsurlar ve sıcaklık ile seviye sembolizmi arasındaki etkileşimle ifade edildiği gibi, edebiyattaki tüm benzetmelerin en sık görülenlerinden biridir. Örneğin Nietzsche, düşünürün iç 'iklimine' karşılık gelen gerçek iklimi -tam coğrafi konumu- tutkulu bir arayışa girişti (3). Yüksek/alçak, kuru/ıslak, açık/karanlık gibi zıtlık çiftlerinin evrensel değeri, yalnızca fiziksel ve maddi olarak değil, aynı zamanda psikolojik, entelektüel ve ruhsal konularda da sürekli kullanımlarında gösterilir.

**Pelerin**Giysilerin sembolizmi içinde, pelerin bir yandan üstün onurun işareti, diğer yandan da kişiyi dünyadan ayıran bir örtüdür (48). Apollonius'un pelerini, bilgenin tam öz-sahipliğinin bir ifadesidir ve onu insanlığın genelini harekete geçiren içgüdüsel akımlardan izole eder (37). Pelerinin gerçek konumu, ikincil sembolik anlamları belirlemede büyük önem taşır. Örneğin, Heddernheim

Mithras'ın boğayı öldürmesinin kabartmasında rüzgarda kanatlar gibi uçuşan bir pelerin vardır, böylece kahraman ve kurban, uçucu olanla sabit olanın meşhur simya evliliğiyle eş tutulur (31). Pelerinin malzemesi, süslemeleri, rengi ve şekli daha fazla anlam tonu ekler. Dış ve içteki iki renk, doğrudan renk sembolizminden kaynaklanan ikili bir anlama her zaman karşılık gelir.

**Saat**Bir dizi iç öğeyi bünyesinde barındıran tüm dairesel formlar gibi, saat de bir tür mandala olarak yorumlanabilir. Saatin özü zamanı söylemek olduğundan, baskın sembolizm sayıdır. Bir makine olarak saat, 'sürekli hareket', otomatlar, mekanizma ve kendi özerk varoluşlarını sürdüren varlıkların büyülü yaratımı kavramlarıyla ilişkilidir.

**Kıyafetler**Roma kartal taşıyıcıları tarafından deri giyilmesinin totem kökenli olduğu anlaşılıyor. Sacher-Masoch'un 'deriler' kavramı ile kadınların bunları alışılmış bir şekilde kullanması arasında teorik bir bağlantı kurmaya çalışmadan, bu olasılığı unutmamak gerekir. Bir hayvanın (örneğin bir panterin) benekli derisi veya çok renkli veya boyalı bir kumaş, Bütün'ün (tanrı Pan) sembolleridir.*Aurelia* Nerval, sembollerle dolu olan bu eserde şöyle der: 've rüyalarımın tanrıçası, Kızılderili tarzı giysiler içinde, gülümseyerek önümde belirdi... Aramızda yürümeye başladı ve çayırlar yeniden yeşerdi ve çiçekler ve bitkiler ayaklarının dokunuşuyla yeryüzünde bitiverdi.' Başka bir bölümde Nerval, sevgilisinin elbisesinin kumaşının ve desenlerinin bir bahçedeki çiçekler ve bitkilerle o kadar karışmasına neden olur ki, ayırt edilemez hale gelirler.

**Bulutlar**Bulut sembolizminin iki temel yönü vardır: bir yandan sis sembolizmiyle ilişkilidirler, biçimsel ve biçimsel olmayan arasındaki ara dünyayı belirtirler; ve diğer yandan 'Yukarı Sular'la ilişkilendirilirler - antik Neptün'ün krallığı. Bulutun ilk yönü, fenomenler ve görünümler olarak formların sembolüdür, her zaman bir başkalaşım halindedir ve daha yüksek gerçeğin değişmez niteliğini gizler (37). Bulutların ikinci yönü, doğurganlık sembolizmiyle ailevi bağlantılarını ve doğurganlık getirmeye mahkûm olan her şeyle olan benzer ilişkilerini ortaya koyar. Bu nedenle, kadim Hristiyan sembolizminin bulutu peygamberle eşanlamlı olarak yorumlaması gerçeği, kehanetlerin gizli bir döllenme kaynağı olması, göksel

Yonca.

kökeninde (46). Bu nedenle Bachelard'ın bulutun sembolik bir haberci olarak alınması gerektiği sonucu da ortaya çıkmıştır (3).

**Yonca**(veya**Yonca**) Teslisin bir amblemi. Bir dağın üzerine yerleştirildiğinde, zorlu çaba, fedakarlık veya çalışma yoluyla (yükselişe eşdeğer) elde edilen ilahi öz bilgisini ifade eder (4). Gotik üç loblu kemer gibi üç yapraklı formlar aynı anlamı taşır; ve genel olarak konuşursak, tüm üç parçalı formlar da aynı anlamı taşır. Orta Çağ'da, müzikteki üçlü zaman aynı ışıkta görülüyordu ve Scriabin tarafından da bu şekilde kullanılmıştır*Prometheus.*

**Palyaço**Palyaço da soytarı gibi efsanevi bir figürdür ve kralın tersine çevrilmesidir - yani yüce güçlerin sahibinin tersine çevrilmesidir; bu nedenle palyaço, kralın ritüel suikastının bilindik astrobiyolojik ve ilkel fikirlerine uygun olarak kralın yerine seçilen kurbandır. Palyaço sonuncudur, oysa kral birincidir, ancak şeylerin temel sırasına göre sonuncusu ikinci gelir. Bu, Frazer'ın bahsettiği, köy gençlerinin bahar şenlikleri sırasında at sırtında en yüksek direğe (dünya eksenini sembolize eder) kadar yarıştığı folklor geleneğiyle doğrulanır; ilk gelen Paskalya kralı seçilir ve en son gelen palyaço yapılır ve dövülürdü (21).

**Kömür**Kömürleşmiş odun gibi, kömürün sembolizmi de ateşin sembolizmiyle yakından bağlantılıdır. Bazen ateşin yoğun bir ifadesi olarak, bazen de enerjinin negatif (siyah, bastırılmış veya okült) tarafı olarak göründüğü için, bu konuda belirli bir ikirciklilik vardır. Siyah ve kırmızı arasındaki kromatik ilişki, kömür ve alevler arasında—Krappe'nin anlattığı gibi mitlerde ve efsanelerde görülebilir. Avustralya geleneğine göre, ateş taşıyan kuşun (demiurge) siyah sırtında kırmızı bir nokta vardı. Benzer inançlar Keltler arasında, Amerika'da ve Asya'da da vardı (35).

**Örümcek ağı**Örümcekle olan ilişkisinin yanı sıra, örümcek ağının sembolizmi kumaşla aynıdır. Spiral şekli nedeniyle, aynı zamanda yaratılış ve gelişim fikrini de kapsar - tekerlek ve merkezi. Ancak bu durumda ölüm ve yıkım merkezde gizlenir, böylece ortasında örümcek olan ağ, belirli mozaiklerin merkezine yerleştirildiğinde Gorgon Medusa'nın temsil ettiği şeyi sembolize eder: tüketen kasırga. Muhtemelen evrenin olumsuz yönünün bir sembolüdür ve kötülüğün sadece Dönüşüm Tekerleği'nin çevresinde değil, tam merkezinde - yani Kökeninde - olduğu Gnostik görüşünü temsil eder.

**Horoz**Şafak kuşu olarak horoz bir güneş sembolüdür (4) ve uyanıklık ve etkinliğin bir amblemidir. Priapus ve Aesculapius'a kurban edilen horozun hastaları iyileştirdiği düşünülüyordu (8). Orta Çağ boyunca oldukça önemli bir Hristiyan imgesi haline geldi, neredeyse her zaman en yüksek rüzgar gülünde, katedral kulelerinde belirdi

ve kubbeler ve uyanıklık ve dirilişin bir alegorisi olarak kabul edildi. Davy, bu bağlamda uyanıklığın 'sonsuzluğa doğru yönelmek ve ruhsal şeylere öncelik vermeye özen göstermek, uyanık olmak ve Güneş'i -Mesih'i- Doğu'da doğmadan önce bile selamlamak' anlamında alınması gerektiğini belirtir - aydınlanma (14).

**Sandık**Temel niteliği içermek olan tüm nesneler gibi, bazen bir kalbin, beynin veya ana rahminin sembolik karakterini edinir. Bu anlamlardan ilki olan kalp, Romanesk sanatın sembolizminin karakteristik bir figürüdür (14). Daha geniş bir anlamda, kapatılabilen kaplar, en eski zamanlardan beri, İbranilerin Antlaşma Sandığı veya Pandora'nın kutusu gibi sırlar barındırabilecek her şeyi temsil etmiştir (48).

**Soğuk**Bachelard'ın edebi analizle desteklenen görüşüne göre, soğuk sembolik olarak yalnızlık veya yücelme durumunda olmaya veya bunlara özlem duymaya karşılık gelir. Nietzsche,*İnsanca, Fazlasıyla İnsanca*, sonbahar güneşinin zar zor ısıttığı soğuk, vahşi Alp topraklarına çağrıda bulunur ve*sevgisiz*'. 'Soğuk sayesinde hava saldırgan erdemler kazanır, tinselleşir ve insanlıktan çıkar. Donmuş atmosferde, daha yüksek irtifalarda, başka bir Nietzscheci nitelik bulunur: sessizlik' (1).

**Renk**Renk sembolizmi, tüm sembolizm türlerinin en evrensel olanlarından biridir ve ayin, armacılık, simya, sanat ve edebiyatta bilinçli olarak kullanılmıştır. Rengin anlamıyla ilgili olarak burada özetlemekten daha fazlasını yapamayacağımız çok sayıda düşünce vardır. Öncelikle, optik ve deneysel psikoloji tarafından önerilen yüzeysel sınıflandırma vardır. İlk grup, asimilasyon, etkinlik ve yoğunluk süreçlerine karşılık gelen sıcak 'ilerleyen' renkleri (kırmızı, turuncu, sarı ve uzantısı olarak beyaz) kapsar ve ikinci grup, ayrışma, edilgenlik ve zayıflama süreçlerine karşılık gelen soğuk, 'geri çekilen' renkleri (mavi, çivit mavisi, mor ve uzantısı olarak siyah) kapsar; yeşil, iki grubu kapsayan ara, geçiş rengidir. Sonra, rengin amblem tasarımlarında kullanılabileceği ince kullanımlar vardır. Renk aralığının seri düzeni temeldir ve (biraz soyut bir anlamda da olsa) belirli, belirgin ve düzenli renklerin bir tür sınırlı kümesini içerir. Bir yandan, altı veya yedi renk tonundan oluşan bu seri arasındaki biçimsel yakınlık (bazen maviyi çivit mavisinden veya masmaviyi lacivertten ayırmak zordur) ve diğer yandan, Yunancada yedi sesli harf bulunan sesli harf dizileri ile müzik gamının notaları arasındaki biçimsel yakınlık, bu üç gam arasında ve ayrıca bunlar ile antik astrobiyolojik düşünceye göre göklerin yedi parçaya bölünmesi arasında (aslında bazen dokuz olduğu söylenirdi) temel bir analojiye işaret eder. Renk-

Sembolizm genellikle aşağıdaki kaynaklardan birinden türer: (1) her rengin nesnel bir gerçek olarak sezgisel olarak algılanan içsel karakteristiği; (2) bir renk ile geleneksel olarak onunla ilişkilendirilen gezegensel sembol arasındaki ilişki; veya (3) temel, ilkel mantığın algıladığı ilişki. Modern psikoloji ve psikanaliz, bu formüllerden üçüncüsüne, ilkinden bile daha fazla ağırlık veriyor gibi görünüyor (ikinci formül diğer ikisi arasında bir köprü görevi görüyor). Dolayısıyla, Jung psikolojisi üzerine yaptığı çalışmada Jolan de Jacobi, kısaca şöyle diyor: 'Renklerin ilgili işlevlere uygunluğu farklı kültürlere ve gruplara ve hatta bireyler arasında bile değişir; ancak genel bir kural olarak, . . . mavi, seyreltilmiş atmosferin, berrak gökyüzünün rengi, düşünmeyi temsil eder; sarı, uzağı gören güneşin rengi, anlaşılmaz bir karanlıktan ışık getirip sonra tekrar karanlığa kaybolmak için, sezgiyi, olayların kökenlerini ve eğilimlerini bir aydınlanma parıltısında kavrayan işlevi temsil eder; Kırmızı, atan kanın ve ateşin rengi, kabaran ve yırtılan duygular için; yeşil ise, dünyevi, elle tutulur, hemen algılanabilir büyüyen şeylerin rengi, duyum işlevini temsil eder' (30). Yukarıdaki ilkelerden türetilen sembollerin en önemlileri şunlardır: kırmızı, kan, yaralar, ölüm sancıları ve yüceltme ile ilişkilendirilir; turuncu, ateş ve alevlerle; sarı, güneş ışığı, aydınlanma, yayılma ve kapsamlı genelleme ile; yeşil, bitki örtüsüyle, ama aynı zamanda ölüm ve soluklukla (bu nedenle yeşil, siyah - mineral yaşam - ve kırmızı - kan ve hayvan yaşamı - ve hayvan yaşamı ile bozulma ve ölüm arasındaki bağlantı halkasıdır); açık mavi, gökyüzü ve gün ile ve sakin denizle; koyu mavi, gökyüzü ve gece ile ve fırtınalı denizle; kahverengi ve toprakla; ve siyah, gübrelenmiş toprakla. Altın, güneşin mistik yönüne; gümüş, ayın yönüne karşılık gelir. Psikologlar ve geleneksel ezoterik düşünürler tarafından ulaşılan farklı sonuçlar, yukarıdaki özetlerde açıkça görüldüğü gibi, psikologların görüşüne göre, zihinde oluşan sembolik izlenimlerin sadece tesadüfi olabileceği gerçeğiyle açıklanabilirken, ezoterik teoriye göre, üç seri (renk tonları, bileşen elementler ve doğal görünümler ve hisler ve tepkiler) gerçekliğin en derin seviyelerinde işleyen tek ve eş zamanlı bir nedenin sonucudur. Ely Star ve diğerlerinin, yedi rengin ruhun yedi yetisine, yedi erdeme (olumlu bir bakış açısından), yedi ahlaksızlığa (olumsuz bir bakış açısından), geometrik formlara, haftanın günlerine ve yedi gezegene ayrı ayrı benzediğini iddia etmelerinin nedeni budur (55). Aslında bu, renk sembolizminden çok 'karşılıklılık teorisine' ait bir kavramdır.Birçok ilkel insan, yakınlığın sezgisel olarak farkına varır

Gerçek dünyanın tüm farklı yönleri arasında bağlantılar vardır: Örneğin Batı Amerika'daki Zuni Kızılderilileri, rahiplerine her yıl 'yedi renkli mısır' sunarlar, her renk bir gezegen tanrısına aittir. Yine de, bu karşılıklılıkların en temel olanını akılda tutmakta fayda vardır. Örneğin: ateş kırmızı ve turuncuyla; hava sarıyla; hem yeşil hem de mor suyu; ve siyah veya toprak sarısı toprağı temsil eder. Zaman genellikle ipek gibi bir parlaklıkla sembolize edilir. Neredeyse siyahtan berrak safire kadar uzanan çeşitli mavi tonları hakkında çok fazla spekülasyon yapılmıştır. Bizim görüşümüze göre en alakalı yorumlar şunlardır: 'Dikeyi temsil eden mavi' - ve mekansal veya seviyelerin sembolizmi - 'yükseklik ve derinlik anlamına gelir (yukarıdaki mavi gökyüzü, aşağıdaki mavi deniz)' (32). 'Renk, karanlık (veya kasvet ve kötülük) ve ışık (veya aydınlanma, ihtişam ve iyilik) deseninde yukarı doğru eğilimli bir kuvveti sembolize eder. Böylece koyu mavi siyahla gruplandırılır ve saf sarı gibi masmavi beyazla birleştirilir' (14). 'Mavi görünür hale getirilmiş karanlıktır.' Beyaz ve siyah (yani gündüz ve gece) arasındaki mavi, 'tonla değişen' bir dengeyi gösterir (3). Renklerin temel özlerine göre gruplandırılabileceğine ve fenomenleri pozitif değerde (ışıkla ilişkili) veya negatif değerde (karanlıkla ilişkili) olmalarına göre zıt gruplara yerleştirme genel eğilimi içinde, günümüz estetiğinde bile yankılanmaktadır. Bu estetik, renk sistemini kırmızı, sarı ve mavinin üç temel rengine değil, sarı (veya beyaz) ve mavinin (veya siyahın) ima edilen antitezine dayandırır ve kırmızıyı bu iki renk arasındaki dolaylı geçiş (aşamalar şunlardır: sarı, turuncu, kırmızı, mor, mavi) ve yeşili doğrudan (veya toplamsal) geçiş olarak alır; bu Kandinsky ve Herbin'in görüşüdür. Özetlemek gerekirse, bizim görüşümüze göre renk sembolizminin en önemli yorumları şunlardır: mavi (Jüpiter ve Juno'nun cennetin tanrısı ve tanrıçası olarak niteliği) (56) dini duyguyu, bağlılığı ve masumiyeti (59) temsil eder; yeşil (Venüs ve Doğa ile ilgili renk) tarlaların bereketini (56), sempatiyi ve uyumu (59) simgeler; mor nostaljiyi ve anıları temsil eder, çünkü mavi (bağlılığı belirtir) ve kırmızıdan (tutku) oluşur (59); sarı (güneş tanrısı Apollon'un niteliği) yüce gönüllülüğü, sezgiyi ve zekayı belirtir (56, 59); turuncu, gurur ve hırs (56, 59); kırmızı (Mars'ın niteliği), tutku, duygu ve yaşam veren ilkeyi (56, 59); gri, nötrleştirme, egoizm, depresyon, eylemsizlik ve kayıtsızlığı simgeler - küllerin renginden türetilen anlamlar (56, 59); mor (imparatorluk Roma paludamentinin ve Kardinal'in rengi), gücü, maneviyatı ve yüceltmeyi temsil eden menekşe ile karşılaştırılabilir, ancak tersi olan bir sentez sağlar (56, 59); pembe (ten rengi), şehveti ve duyguları (56, 59).Bu tür yorumlara devam edilebilir *sonsuza kadar*, vererek

giderek daha kesin anlamlar giderek daha kesin renk tonlarına, ancak bunu yapmak sembolizmin tuzaklarından birine düşmek, yani katı ve kesin bir alegori sistemi geliştirme cazibesine kapılmak olurdu. Bununla birlikte, ton (yani bir rengin yoğunluğu veya parlaklık derecesi - siyah ve beyazın zıt kutupları arasındaki ölçekteki yeri) ve buna karşılık gelen seviye sembolizmi arasındaki analojiyi akılda tutmak önemlidir. Ayrıca, bir rengin saflığının her zaman sembolik anlamının saflığında bir karşılığı olacağı da akılda tutulmalıdır. Benzer şekilde, birincil renkler birincil duygulara karşılık gelirken, ikincil veya üçüncül renkler benzer karmaşıklıktaki sembolleri ifade edecektir. Çocuklar içgüdüsel olarak tüm karışık veya saf olmayan renkleri reddederler, çünkü onlar onlar için hiçbir şey ifade etmez. Buna karşılık, çok gelişmiş ve rafine kültürlerin sanatı her zaman sarımsı leylak, neredeyse menekşe pembesi, yeşilimsi toprak tonları vb. gibi ince tonlarda gelişmiştir. Yukarıdakileri açıklığa kavuşturmak için şimdi renk sembolizminin bazı pratik uygulamalarını ele alalım. Beaumont'a göre, renk Çin sembolizminde çok özel bir öneme sahiptir, çünkü rütbe ve otoritenin simgesidir; örneğin sarı, güneşle ilişkilendirildiği için kraliyet ailesinin kutsal ayrıcalığı olarak kabul edilir (5). Mısırlılar için mavi gerçeği temsil etmek için kullanılırdı (4). Yeşil, iki renk grubu arasında bir köprü olarak değeri nedeniyle Hristiyan sanatında baskındır (37). Hindistan'ın ana tanrıçası, yaratılış ilkesiyle ilişkilendirildiği ve kırmızı etkinliğin rengi olduğu için kırmızı renkte temsil edilir (beyazın dişil renk olarak kullanılmasının olağan sembolizminin aksine) *başlı başına*(60). Ayrıca kanın rengidir ve bu nedenle tarih öncesi insan, canlandırmak istediği herhangi bir nesneyi kanla boyardı; ve Çinliler tılsım olarak kırmızı flamalar kullanırlar (39). Bu nedenle bir Roma generali zaferle karşılandığında, yaldızlı zırhlara bürünmüş (güneşin sembolü olarak) dört beyaz atın çektiği bir arabada taşınırdı ve yüzü kırmızıya boyanırdı. Schneider, kırmızı rengin simyasal süreçlerdeki temel etkisini göz önünde bulundurarak, bunun ateş ve arınma ile ilişkili olması gerektiği sonucuna varır (51). Turuncunun uğursuz ve trajik karakterine dair ilginç kanıtlar, Oswald Wirth'e göre aslında alevlerin, vahşetin, zalimliğin ve egoizmin sembolü olan bir renktir ve oryantalist Heinrich Zimmer'den alınan şu pasajda ortaya çıkmaktadır: 'Geleceğin Buda'sı saçlarını kestirdikten ve kraliyet giysilerini münzevi dilencinin turuncu-sarı cübbesiyle değiştirdikten sonra (insan toplumunun sınırları dışında olanlar, başlangıçta idam yerine götürülen mahkum suçluların örtüsü olan turuncu-sarı giysiyi gönüllü olarak benimserler) . . .' (60). Rengin psişik önemine dair bu gözlemleri tamamlamak için simya ile bazı ilişkilere işaret edelim. 'Büyük Eser'in (bir

(1) asal madde (siyaha karşılık gelir), (2) cıva (beyaz) ve (3) kükürt (kırmızı) idi ve 'taş'ın (altın) üretiminde zirveye ulaştı. Siyah, fermantasyon, çürüme, örtülme ve tövbe durumuna; beyaz, aydınlanma, yükseliş, vahiy ve bağışlanma durumuna; kırmızı ise acı, yüceltme ve sevgi durumuna aittir. Ve altın, ihtişam durumudur. Böylece siyah-beyaz-kırmızı-altın dizisi, ruhsal yükseliş yolunu belirtir. Karşıt veya alçalan dizi, sarı (yani, varış noktasından ziyade çıkış veya yayılma noktasının olumsuz anlamında altın), mavi (veya cennet), yeşil (doğa veya yakın doğal yaşam), siyah (yani, neoplatonik 'düşüş' anlamında) ile başlayan ölçekte görülebilir (33). Bazı geleneklerde, yeşil ve siyah, bitki gübresinin bileşik bir ifadesi olarak görülür. Bu nedenle, yeşil-beyaz-kırmızının yükselen serisi, Mısırlıların ve Kelt druidlerinin favori sembolünü oluşturdu (54, 21). René Guénon ayrıca, geleneksel sembolizmini bilen Dante'nin Beatrice'i umut, inanç ve hayırseverliği ifade eden ve daha önce bahsettiğimiz üç (simyasal) düzleme karşılık gelen yeşil, beyaz ve kırmızı renkli giysilerle görünmesini sağladığı önemli gerçeğine işaret ediyor (27). Karışık renklerin karmaşık sembolizmi, bunların oluştuğu birincil renklerden türetilmiştir. Bu nedenle, örneğin, griler ve toprak renkleri toprak ve bitki örtüsüyle ilişkilidir. Burada, ilkel bir anlamdan türetilebilecek tüm birçok kavram hakkında herhangi bir fikir vermek imkansızdır. Bu nedenle, Gnostikler, pembe ten renklerinin rengi olduğundan, aynı zamanda dirilişin rengi olduğu fikrini geliştirdiler. Turuncu renge geri dönersek, simyadaki bazı alegorik figürlerin güzel açıklaması *Yahudi İbrahim* turuncuya 'umutsuzluk rengi' olarak atıfta bulunur ve şöyle devam eder: 'Turuncuya boyanmış bir adam ve bir kadın ve gök mavisi bir tarlanın fonunda görülen, umutlarını bu dünyaya bağlamamaları gerektiğini gösterir, çünkü turuncu umutsuzluğu ifade eder ve mavi fon cennette bir umut işaretidir.' Ve son olarak, yeşile geri dönersek, bu zıt eğilimlerin bir rengidir: bitki örtüsünün (veya başka bir deyişle yaşamın) ve cesetlerin (veya ölümün) rengidir; bu nedenle, Mısırlılar Osiris'i (bitki örtüsünün ve ölülerin tanrısı) yeşile boyadılar. Benzer şekilde, yeşil günlük renk skalasında orta yeri alır.

**Renk**(**Olumlu/Olumsuz**) Siyah ve beyazın pozitif ve negatifin zıt sembolleri olarak, eş zamanlı, ardışık veya dönüşümlü karşıtlık olarak, çok yaygındır. Bizim görüşümüze göre bu son derece önemlidir. Sembolizmdeki tüm ikili formüller gibi, iki sayısı ve İkizler'in büyük miti ile ilişkilidir. Ancak bazı özel uygulamaları büyük ilgi görmektedir; örneğin, Tarot destesinin yedinci bilmecesinde tasvir edilen iki sfenks ile başlayalım. Burada, bir sfenks beyaz ve

Diğer siyah (59). Tekrar: Bir Katalan masalı, sihirli bir şelalenin yakınında büyüyen bazı kara kuşların kar beyazı göğüslerinin, Hayırsever Rahibelerin alışkanlıklarına benzediğini anlatır (10). Birçok ilkel ayinde -örneğin tıbbi danslarda- dansçılar beyaz giysiler giyer ve yüzlerini siyaha boyar (51). İki dünyanın karşıtlığı (İkizler sembolünün konusu), Hint-Aryan mitolojisinde bir beyaz ve bir siyah atın tasvirinde ifadesini bulur (50). İspanyol folklorunun 'su kızları' sağ ellerinin parmaklarına beyaz yüzükler ve sol bileklerine altın, siyah bantlı bir bilezik takarlar (10). Tibet'te, bir adamın kurban olarak seçildiği ve yüzünün yarı beyaz yarı siyaha boyandığı ayinler vardır (21). Jung, kendisini siyah giyinmiş beyaz bir büyücünün öğrencisi olarak gören ve bu büyücünün ona belli bir noktaya kadar talimat verdiğini, bundan sonra da -rüyasında kendisine beyaz giyinmiş siyah bir büyücü tarafından eğitilmesi gerektiğini söylediğini- bir adamın rüyasını anlatır (34). Siyah ve beyaz şövalyeler arasındaki mücadeleler efsanelerde ve halk hikayelerinde sıklıkla görülür. Bir kara şövalyenin, içindeki hazineye ulaşmak için kahramanca savaşan beyaz bir şövalyeye karşı bir kaleyi nasıl savunduğunu anlatan bir Fars şarkısı vardır. Grimm'in, pozitif ve negatif ilkeler arasındaki kozmik mücadeleyi gösteren bir Aşağı Saksonya miti vardır. Jung'un versiyonunda (31), şöyle yazmaktadır: 'Bir zamanlar ormanda fark edilmeden büyüyen genç bir dişbudak ağacı vardı. Her yılbaşı gecesi beyaz bir ata binmiş beyaz bir şövalye genç filizi kesmeye gelirdi. Aynı anda siyah bir şövalye gelir ve onunla dövüşür. Uzun bir mücadeleden sonra beyaz şövalye, siyah şövalyeyi yener ve ağacı keser. Fakat bir gün beyaz şövalye başarısız olacak, sonra kül büyüyecek ve altına bir atın bağlanabileceği kadar büyüdüğünde, kudretli bir kral gelecek ve muazzam bir savaş başlayacak' (zamanın ve dünyanın yıkımını ima ederek). Siyah, oldukça genelleştirilmiş terimlerle, simyada olduğu gibi, tüm süreçlerin ilk, tohum aşamasını temsil ediyor gibi görünüyor. Bu bağlamda, Blavatsky, Nuh'un beyaz güvercini göndermeden önce gemiden siyah bir karga saldığını belirtir. Siyah kargalar, siyah güvercinler ve siyah alevler birçok efsanede yer alır. Bunların hepsi, Gizli Kaynak'tan kaynaklanan ilkel (siyah, okült veya bilinçdışı) bilgelikle yakından ilişkili sembollerdir (9). Burada, Jung, St. John of the Cross'un 'karanlık gecesi'nin ve simyacıların 'karanlıktaki tohumlanması'nın alakalılığına işaret eder*zenci*. Ayrıca, hem Victor Hugo hem de Richard Wagner için karanlığın annelik anlamına geldiğini ve karanlıktan çıkan ışığın bir tür kristalleşmeyi temsil ettiğini hatırlayalım (33). Jung ayrıca bu bağlamda, karbonun -İnsan organizmasındaki baskın kimyasal bileşen- kömür veya grafit olduğu sürece siyah olduğunu, ancak bir elmas (yani kristalleşmiş karbon) olduğu sürece 'kristal berraklığında su' olduğunu (32) belirtir ve böylece şu gerçeği vurgular:

siyahın en derin anlamı, karanlıkta örtülme ve filizlenmedir (32). Bu konuda, siyahın tüm ön aşamaları temsil ettiğini ve önceki tüm aşamaların bir özeti (veya kefareti) olan 'cehenneme iniş'i temsil ettiğini savunan Guénon tarafından desteklenmektedir (29). Bu nedenle, karanlık toprak ana -Efes'in Diana'sı- mağaraların ve grottoların siyah açıklıklarını anımsatan siyah elleri ve yüzüyle tasvir edilmiştir (56). Bu, elbette, Galce masalında görünen gibi siyah bir kadınla da ilgili olabilir*Peredur*(Parsifal), siyah adam veya 'etiops' durumunda olduğu gibi aynı aşağılık duygusunu ima eder. İlkel halklar arasında siyah, iç veya yeraltı bölgeleriyle ilişkilendirilen renktir (9, 21). Siyah ayrıca bazen zamanı sembolize eder (60), zamansızlığı ve coşkuyu temsil eden beyazın aksine. Beyazın işlevi güneşin işlevinden türetilmiştir: mistik aydınlatmadan - sembolik olarak Doğu'nun; saflaştırılmış sarı olarak kabul edildiğinde (yani, sarıya siyahın derin denizin mavisine olduğu gibi aynı ilişkide durduğunda), genel olarak sezgiyi ve olumlu ve ruhsal yönüyle Öte'nin sezgisini ifade eder. Bu yüzden Yunan, Roma, Kelt ve Cermen kültürlerinin kutsal atları beyazdı. Bugün bile, Jutland'ın güneyindeki Dithmarschen'de, bazı insanlar hala*Schimmelreiter*, deniz setleri patladığında ve bir felaket tehlikesi olduğunda beyaz bir at üzerinde gelecek bir şövalye. Kökü içeren kelimelerin çoğu*alb*—Alberich, alb-kralı veya elf-kralı, Elbe nehri, Alpler—doğaüstünün bu parlayan ışığına gönderme yapar (16). Guénon'a göre,*Dünya Kralı*, beyaz renk, Hindistan'da 'yaşayanların diyarı' veya cennetle özdeşleştirilen, 'beyaz ada' olarak adlandırılan Tula'yı (Thule) temsil eder. Bu, Meru Dağı ile aynıdır. Guénon, bunun aynı zamanda, birçok coğrafi ismin etimolojisini de açıkladığına inanır*albo*(Alba Longa, Roma'nın orijinal şehri; Albion, Albano, Albany, Arnavutluk, vb.) Yunancada Argos'un benzer bir anlamı vardır; ve ondan türemiştir*arjantin*, gümüş-beyaz. Yine de, beyaz renk sembolik olarak gümüşle değil, altınla ilişkilidir. Tersine, beyaz, canlılığın olumsuz niteliği açısından (yeşil ve yeşilimsi sarı gibi) ölümün de sembolüdür (50) ve ay, ikincisi bir dizi ayin ve geleneğin sembolik kaynağıdır. Eliade, yüzleri beyaza boyanmış kadınlar tarafından yapılan ay ışığı danslarından bahseder (17). Bu zıt düalizm ilkesi çok sayıda alegori ve sembolde gösterilmiştir. Her şeyin annesi olan gece, kollarında biri beyaz diğeri siyah iki çocuk taşıyan bir yıldız örtüsüyle tasvir edilmiştir (4). Slav mitolojisinde çok yaygın olanlar sırasıyla beyaz ve siyah tanrı Bielbog ve Chernobog'du (35) ve İkizler burcuyla yakından ilişkiliydi. Ouroboros*Marcianus Kodeksi* (MS 2. yüzyıla ait) üst yarısı siyah, alt yarısı beyazdır; bu ters çevirme

beklenen düzenin, figüre döngüsel bir hareket hissi verdiğini, kuyruğunu ısırması gerçeğinin ima ettiği dairesel dürtüyle daha da vurgulandığını görüyoruz. Bunun, Çin'in ikili sembolü üzerindeki etkisini fark etmek kolaydır. *Yang-Yin*, ve aslında zıtlıklara dayalı her grafik sembolizm sisteminde (32). Bu, o zaman, geleneksel sembolizmin temel ipliklerinden biri olan bir ters çevirme sembolü meselesidir; bu, fenomenlerin sürekli varlığını mümkün kılan yaşam/ölüm, ışık/karanlık ve belirme/kaybolma arasındaki durmaksızın değişimleri açıklamaya yardımcı olur. Rigveda'da (III, 7, 3) bu dinamik, dönüşümlü ikiliği iyi örnekleyen güzel, çift, karmaşık bir sembol vardır: ateş, gökyüzünde (veya havada) berrak ve parlak olmasına rağmen, yeryüzünde (yani kömürleşmiş bir nesne) siyah izler bırakır. Yağmur, gökyüzünde siyah olmasına rağmen (yağmur bulutları gibi), yeryüzünde berraklaşır (50). Tüm zıtlık çiftlerinin ipliklerinin bu şekilde örülmesi ve çözülmesi, yukarıda açıklamaya çalıştığımız beyaz/siyahın olumlu/olumsuz yönlerinin tam olarak anlamıdır. İkizler, doğanın kendisini ikili ve çelişkili yönlere dönüştürme zorunluluğunun bir simgesidir ve hem beyaz hem de siyahla temsil edilir (51). Ancak insanlık, sigmoid bir çizgiyle (örneğin, *Yang-Yin*) ve bu yol, beyaz/kırmızı veya kırmızı/altın ekseninin gösterdiği yoldur. Burada, yükselen renk skalasının siyah-beyaz-kırmızı olduğunu tekrar hatırlatalım. Loeffler, efsanedeki efsanevi kuşları incelerken, siyah olanları zihnin ilhamıyla, beyaz olanları erotiklikle ve kırmızı olanları doğaüstüyle ilişkilendirir. Ayrıca, ortaçağ Hristiyan sanatının sembolizminde, siyahın tövbeyi, beyazın saflığı ve kırmızının hayırseverliği ve sevgiyi temsil ettiğini vurgulamak isteriz. Öyleyse, insan sevgi aracılığıyla kapalı, çift çemberden çıkış yolunu bulabilir. Pinedo, Aziz Bernard'ın annesinin hamileyken kırmızı sırtlı beyaz bir köpek rüyası gördüğünü anlatır. Buna benzer bir durum, Aziz Dominic Guzman'ın annesi olan Aza'lı Kutsal Juana'nın, kendisinden bir oğul dilemek için Aziz Dominic Silos'un mezarına hac yolculuğuna çıkmasıdır. Aziz ona göründü ve dileğinin gerçekleşeceğine söz verdi ve o aşağı baktığında ayaklarının dibinde ağzında yanan bir meşale olan beyaz bir köpek gördü (46). Simyada beyaz/kırmızı zıtlıkların birleşimidir veya *Solis ve ayın birleşimi.* İki başlı kartallar ve Rebis'in (iki başlı bir insan) tasvirleri genellikle beyaz ve kırmızı renktedir ve siyah/beyaz karşıtlığının yüceltilmesini ifade eder. Ayrıca simyanın karakteristik özelliği, suyun ateşle birleşmesini simgeleyen tuhaf beyaz ve kırmızı güllerdir. 'Sevgilim beyaz ve kırmızıdır' diye şarkı söyler *Şarkıların Şarkısı* (v. 10) ve zambak ve gül, tüm mistik düşüncede örtük olan beyaz ve kırmızının temel sembolleridir (46). Belirli bir sembolik alanda iki renk karşılaştırıldığında, daha düşük renk

karakter olarak dişildir ve üstün olan erildir. 'Aşağı' derken simya düzeninde veya serisinde aşağıda olanı kastediyoruz, bu da şu şekilde işler: sarı, mavi, yeşil, siyah, beyaz, kırmızı, altın. Dolayısıyla, siyah/beyaz ilişkisini ele alırsak, siyah aşağı ve dişildir; veya, kırmızı/altın durumunda, altın üstün ve erildir (veya dişil ilkenin dünyevi imalarına karşı gökseldir). Bu düzene, uzamsal olarak uymayan herhangi bir sembolik kompozisyon, bize Sembolik Ters Çevirmenin (qv) açık bir örneğini sunar. Örneğin, normal sembolik düzende, beyaz siyahın üstüne, kırmızı beyazın üstüne vb. yerleştirilecektir.

**Kolon**Tek sütun, 'dünya eksenini' temsil eden kozmik semboller grubuna aittir (ağaç, merdiven, kurbanlık kazığı, direk, haç gibi), ancak aynı zamanda dikey doğasından kaynaklanan yalnızca endopatik bir anlamı da olabilir ve kendini onaylamanın yukarı doğru bir dürtüsünü ima eder. Elbette, fallik bir ima da vardır; bu nedenle, kadim insanlar Ceres'e sırasıyla aşk ve denizin amblemleri olarak bir sütun ve bir yunus atfetmişlerdir (8). Kısacası, izole edilmiş sütun, sembolik ağaçla olduğu kadar megalitik taş veya menhirin ritüel dikimiyle de yakından ilişkilidir. Alegorilerde ve grafik sembollerde neredeyse her zaman bir değil iki sütun vardır. Bir kalkanın her iki tarafına yerleştirildiklerinde, karşıt güçlerin dengeli gerginliğini temsil eden destekçilere eşdeğerdirler. Bir lento desteği olarak hareket ettiklerinde benzer bir öneme sahiptirler. Kozmik anlamda, iki sütun veya kolon ebedi istikrarın sembolüdür ve aralarındaki boşluk sonsuzluğa giriştir. Ayrıca Süleyman'ın tapınağına (inşanın mutlak ve temel ilkelerinin imgesi) gönderme yaparlar (4). Bu sembolün -veya daha doğrusu öneminin- varyantları ezoterik düşüncede bulunur; neredeyse hepsi iki sayısının sembolizminin ikili sütunlara uygulanmasının sonucudur. Bunları ayrı semboller olarak ele aldığımızda, iki sayısını oluşturan iki birim tür olarak farklıdır. Çünkü ilk birim eril, olumlu ve evrimsel ilkeye karşılık gelirken, ikincisi dişil, olumsuz, edilgen veya içe dönük olanı temsil eder. Saunier'in tapınakların girişinde yükselen iki sütunun özel önemini evrim ve içe dönüklük veya iyilik ve kötülük olarak vermesinin nedeni budur (Aden Bahçesi'ndeki Hayat Ağacı ve Ölüm Ağacı -veya Bilgi- ile karşılaştırılabilir). Bazen, bu soyut ikilik maddi olanın fiziksel ikiliğiyle el ele gider; böylece, Tyre'daki efsanevi Herkül tapınağında, sütunlardan biri altından, diğeri yarı değerli bir taştan yapılmıştı (49). İbrani geleneğinde, iki sütun Merhamet ve Ciddiyet olarak bilinir (9). Şimdi tek sütuna geri dönersek, onda omurganın bir izdüşümünü veya onunla benzer bir ilişkiyi görmemek mümkün değildir; aynı türde bir

sanatta her türlü iki taraflı simetri biçiminde ve böbrekler veya akciğerler gibi insan vücudunun organlarında spondence görülebilir. Omurga sütunu, kafatası imgesinin gökyüzüyle eş tutulması gibi, mikrokozmos ve makrokozmosun genel ilişkisi içinde dünya ekseniyle de eş tutulabilir.

**Tarak**Schneider'e göre tarak ile (kürek) teknesi arasındaki ilişki o kadar yakındır ki her iki sembol de ateş ve suyun uzlaşmasını çağrıştıran bir şekilde birleşmiş gibi görünür (19). Tarak, lamias ve sirenler gibi bazı masalsı, dişi varlıkların niteliği olduğundan, sonuç olarak bununla balığın etsiz kuyruğu arasında bir ilişki vardır ve bu da sırayla cenazeleri (veya kurban kalıntılarının sembolizmini -örneğin bucraneum- veya yutmayı) ifade eder.

**Pusulalar**Yaratılış eyleminin sembolik bir temsili (37), geometri, mimari ve adalet alegorilerinde bulunur (8). Şekli itibariyle, her şeyin başlangıcını ifade eden A harfiyle ilişkilidir (4). Ayrıca ölçmenin, sınırlandırmanın gücünü sembolize eder.

**Uyum**Uyum, çeşitlilikte uyumu, uzlaşmayı ve uyumu veya varlıklar arasında veya varlığın çeşitli güçleri ve dürtüleri arasında ulaşılan barış durumunu ifade eder; sembolü, ellerin veya kolların bağlanması, bir kucaklaşma veya iç içe geçmiş çizgilerdir. Bu,*Psikomakya*(Ruhun Mücadelesi) İspanyol Latin şair Aurelius Prudentius Clemens (348-410) tarafından yazılmıştır, aynı zamanda*Peristephanon*(Taç Kitabı). Öte yandan, çiftler arasındaki analoji: uyumsuzluk—uyumsuzluk ve uyum—uyumsuzluk, açıktır. Bu nedenle, uyumsuzluk, Varèse'ninki gibi, müzikteki tüm savaşçı ifadeleri yoğunlaştırır.*Gizemli*.

**Koni**Koninin sembolik önemi çok karmaşıktır ve dairenin üçgenle ilişkilendirilmesinden türetilmiş olabilir. Byblus'ta Astarte'nin bir sembolüydü, ancak Frazer'a göre Suriye'nin çeşitli yerlerinde güneşin sembolüydü - bu da ona kesin bir anlam verilemediğine dair başka bir göstergedir. Ayrıca piramitten türeyen bir sembol olarak da alınabilir (21); o zaman psişik Birliği ifade ederdi.

**Bağlaç**Çok sayıda sembol, büyük efsaneye değiniyor*sonuç* veya birleşmeyi temsil eden*tesadüf karşıtlığı*ve daha da özel olarak, ayrı cinsiyetlerin ebedi bir sentezde uzlaştırılması, platonik efsaneye göre. Jungcu psikolojide, bu birleşim, iki farklı varlık arasındaki platonik aşkla elde edilen sentezin bir karşılığı ve ikamesi olarak, bir bireyin ruhunda tamamen psikolojik bir anlama sahiptir. Mistik özlem, her şeyin mutlak birliği için duyulan derin özlemde bulunur

belirli ve ayrı. O halde, birleşmede yüce barış ve dinlenmenin tek olasılığı yatar. İlkel, astrobiyolojik dinlerde cennet ve yeryüzünün birleşmesi, birleşmenin sembolüdür, aynı zamanda prensesin onu kurtaran prensle efsanevi evliliği de öyledir (33, 38).

**Takımyıldız**Çin sembolizminde, üçüncü Elementtir. Birincisi, aktif, parlak kuvvettir.*Yang*ve ikincisi pasif, karanlık güç olarak adlandırılır*Yin.* Takımyıldız, Üst ve Alt Dünyalar arasındaki bağlantıyı veya farklı olan her şeyi bir arada tutan şeyi ifade eder. İmparatorluk amblemlerinden biridir (5).

**Mercan**Mercan su ağacıdır. Bu nedenle bir yandan dünya ekseni olarak ağacın sembolizmini, diğer yandan (alt) okyanus veya uçurumun sembolizmini paylaşır ve harmanlar. Bu nedenle, karasal ağacın kökleriyle eş tutulabilir. Öte yandan, kırmızı renkte olduğundan, kanla da ilişkilidir; bu nedenle, uçurum çağrışımının yanı sıra, simya sembolizminde iyi yakalanan içgüdüsel bir öneme sahiptir (8). Yunan efsanesine göre, mercan Gorgon Medusa'nın kan damlalarından büyümüştür.

**Bereket**Mitolojide, bebek Jüpiter'i sütle besleyen keçi Amalthea'ydı. Boynuzun genel sembolizminin güç olduğu ve keçinin annelik çağrışımları taşıdığı ve ayrıca boynuzun şeklinin (dışta fallik ve içte boş) ona karmaşık bir sembolizm (*lingam*, veya nesil sembolü), bereket boynuzu olarak alegorik kullanımını anlamak kolaydır. Piobb ayrıca bereket boynuzunun, Oğlak burcuyla olan ilişkisinden kaynaklanan bir refah ifadesi olduğunu da belirtir (48).

**Yazışmalar**'Karşılıklılıklar' teorisi sembolist geleneğin temelidir. Bu teorinin çıkarımları ve kapsamı ölçülemezdir ve evrenin nihai doğasına dair geçerli herhangi bir çalışma bunu hesaba katmalıdır. Ancak burada kapsamı hakkında bazı özel örneklerle birlikte kısa bir fikirden fazlasını veremeyiz. Tüm kozmik fenomenlerin sınırlı ve seri olduğu ve ayrı düzlemlerde ölçekler veya seriler olarak göründükleri varsayımına dayanır; ancak bu durum ne kaotik ne de nötrdür, çünkü bir serinin bileşenleri özlerinde ve nihai önemlerinde diğerinin bileşenleriyle bağlantılıdır. Herhangi bir ölçek veya ölçeklerin bileşenlerini ortak bir sayısal desene zorlayarak karşılıklılıkları düzenlemek mümkündür: örneğin, modern karakter çalışması tarafından belirlenen mizaç ölçeğiyle eşitlemek istendiğinde renk ölçeğini yediden sekize çıkarmak veya bu konuda başka bir benzer nedenden dolayı yediden altıya düşürmek zor değildir.

Ancak farklı desenler arasında (görünüşte) sadece kısmen var olan karşılıklılıklardan emin olmak, onları doğal olmayan kalıplara zorlamaktan her zaman daha iyidir. Antik tanrıların nitelikleri aslında formüle edilmemiş karşılıklılıklardan başka bir şey değildi: Örneğin Venüs'ün gül, deniz kabuğu, güvercin, elma, kuşak ve mersinle karşılıklı olduğu düşünülüyordu. Ayrıca, sinestezi ile ilgili karşılıklılık teorisinin psikolojik bir temeli de vardır. Louis-Claude de St. Martin,*Arzulu Adam*: 'Şeyler, seslerin yalnızca diğer seslere, renklerin diğer renklere, bir maddenin diğerine benzetilebildiği kasvetli meskenimizdeki gibi değildi; orada her şey bir türdü. Işık sesler çıkardı, melodi ışığı ortaya çıkardı, renkler hareket etti çünkü canlıydılar; nesneler aynı anda hem sesli, hem saydam hem de tüm uzayda bir çizgi halinde karışıp akacak kadar hareketliydi'(3). Schneider'in görüşüne göre, tüm yazışma sistemlerinin anahtarı müziktir. Sârngadeva'nın Hint*Samgîta Ratnâkara*(13. yüzyıldan kalma, müzik ve hayvanlar arasındaki mistik ilişkiyi açıklayan I, iii, 48. Batı'da buna benzer hiçbir şey bulunmadığını belirtir, ancak San Cugat del Vallés ve Gerona'daki (12. yüzyıldan kalma) başkentlerin, bir tür ölçekte düzenlenmiş oldukları için bir şekilde karşılaştırılabilir olan bir dizi hayvanı tasvir ettiğini öne sürer. Aynı şekilde, her ikisi de tüm bu fikirleri mistik yazışma sistemlerine dahil etmeye çalışan Jakob Böhme ve Athanasius Kircher'e de işaret eder (*Musurgia universalis*) (50). Ely Star, karşılıklılıkların biraz kaba bir açıklamasını sunar: 'Prizmanın renklerinin her biri, insan ruhunun yedi yeteneğinden birine, yedi erdeme ve yedi ahlaksızlığa, geometrik biçimlere ve gezegenlere vb. benzemektedir.' (55). Açıkça, fiziksel dünyanın kendisinde anlam ve durum açısından belirli karşılıklılıklar vardır. Örneğin, ses ne kadar hızlı hareket ederse o kadar tiz (veya yüksek) olur ve tam tersi; dolayısıyla, hız ikili bir sistem içinde yüksekliğe ve yavaşlık alçaklığa karşılık gelir. Soğuk renkler gericiyse, o zaman soğukluk mesafeye ve sıcaklık yakınlığa karşılık gelir; o zaman burada bilimsel olarak kanıtlanabilir başka bir karşılıklılığa sahibiz. Yedili sistemi ele alan Star, renkler ve müzik notaları arasında yeterince kesin bulduğumuz bazı karşılıklılıklar önermektedir: mor (öncü nota); kırmızı (tonik); turuncu (süper tonik); sarı (ortanca); yeşil (alt baskın); mavi (baskın); indigo (alt-medyant) (54). Yunanlılar, Kabalistler ve Gnostikler felsefelerinin büyük bir kısmını karşılıklılık teorisine dayandırdılar. Porphyry, Yunan ünlüleri ve gezegenler arasında şunlardan bahseder: Ay'a karşılık gelen alfa; Merkür'e karşılık gelen epsilon; Venüs'e karşılık gelen eta; Güneş'e karşılık gelen iota; Mars'a karşılık gelen omikron; Jüpiter'e karşılık gelen upsilon; ve Satürn'e karşılık gelen omega.

Tekrar: novenary sisteminde, Hindu 'mod' teorisinin önemini vurgular, yani: erotik, kahramanca, iğrenç, öfkeli, korkunç, acıklı, harikulade, hoş, komik. Bitkilerin, kokuların ve hayvanların sembolizmi genellikle onun karşılıkları veya türevleri teorisine dayanır. Birkaçını saymak gerekirse: meşe (güneşle ilişkilendirilerek), ceviz (ay ile), zeytin ağacı (Merkür ile), çam (Satürn ile); karşılıklar en belirgin olandan (meşenin güçle veya palmiyenin zaferle ilişkilendirilmesi gibi) daha az belirgin olana kadar değişebilir (47). Karşılıklılık sistemlerinin en önemlilerinden biri Zodyak'tır; Zodyak'ın on iki burcuna karşılık gelen, yılın aylarını, İsrail kabilelerini, Herkül'ün çalışmalarını ve on iki rengi içerecek şekilde uyarlanmış renk skalasını bulursunuz. İnsan vücudunun bölümleriyle ilgili olanlar da hayati önem taşır: Koç (başa karşılık gelir), Boğa (boyun ve boğaz), İkizler (omuzlar ve kollar), Yengeç (göğüs ve mide), Aslan (kalp, akciğerler ve karaciğer), Başak (göbek ve bağırsaklar), Terazi (omurga ve ilik), Akrep (böbrekler ve üreme organları), Yay (uyluklar), Oğlak (dizler), Kova (bacaklar) ve Balık (ayaklar) (54). İlk altı burç, simyacıların 'inen' renk serilerine karşılık gelen bir içe dönük seri oluşturur, yani sarıdan mavi ve yeşile, aşağıya siyaha. Evrimsel seri, siyahtan beyaz ve kırmızıya, yukarıya altına kadar 'yükselen' başkalaşıma karşılık gelir. Karşılıklılıklar konusunda çok yararlı bir çalışma yapmış olan Schneider, Alberuni'nin*Astroloji Sanatının Elementleri Talimat Kitabı*, 1934, yazarın Zodyak burçlarını manzaranın başlıca unsurlarıyla ilişkilendirdiği yer: Koç çöle, Boğa ovalara, İkizler ikiz dağ zirvelerine, Yengeç parklara, nehirlere ve ağaçlara, Aslan kaleler ve saraylar bulunan bir dağa, Başak çiftliğe, Akrep hapishanelere ve mağaralara, Yay bataklıklara ve büyü merkezlerine, Oğlak kalelere ve şatolara, Kova mağaralara ve kanalizasyonlara, Balık mezarlara karşılık gelir (50). Piobb ayrıca Zodyak burçları ile simyacıların süreçleri arasında da benzerlikler olduğunu göstermiştir (48).

**Kozmogoni**Çoğu kozmogoni'nin temeli, formların ve maddenin yaratılışının yalnızca ilkel enerjiyi değiştirerek gerçekleşebileceği fikrini ifade eden 'kozmik kurban'dır. Bu tür bir değişikliğin, en ilkel ve protohistorik halklar söz konusu olduğunda, sakatlama, mücadele veya kurban etme gibi acı verici biçimlerde var olduğu görülmüştür. Babil kozmogonisinde, bedeni cennet ve dünyanın yaratılışında kullanılan orijinal anne Tiamat'ın (ejderha) öldürülmesi biçimini almıştır (31). Hindu geleneği, tanrıların mücadelesini Asuras adı verilen bir şeytan kabilesiyle veya başka bir tür canavarla ilişkilendirir.

Rigveda'ya göre, tanrılar ilkel bir varlığı kurban ederdi - dev Purusha. Pers'te Ahriman veya Mithras tarafından kurban edilen bir boğaydı. İskandinavya'da Aesir tanrıları tarafından parçalanan ve daha sonra dünyanın yaratılışında malzeme olarak kullanılan dev Ymir'di (35). Açıkça, bu kozmogonilerin psikolojik bir anlamı vardır çünkü kurban olmadan yaratılışın, ölüm olmadan yaşamın olmadığı (bu tüm ters çevirme sembolizmlerinin ve İkizler'in temelidir) merkezi fikrini ifade ederler. Burada dünya dinlerinin tüm kanlı kurbanlarının kökenini buluyoruz. Yukarıdaki fikirlerden bazılarını içerirken, ilhamını esas olarak kozmosun ilkel kaosa dayatılan yeni bir düzen olarak kavranmasından alan daha gelişmiş bir kozmogoniyi Çinli yazar Huai-nan-tzu'ya borçluyuz. İşte Wilhelm'in Huai-nan-tzu'nun (58) bu ilginç pasajının versiyonu: 'Cennetin çöküşü henüz kesin bir biçim almamıştı. Yüzüyor ve yüzüyordu ve büyük ışık olarak biliniyordu. Duygu, bulutların boş kaosunda başladığında, bulut kaosu uzay ve zamanı doğurdu. Uzay ve zaman kuvveti doğurdu. Kuvvetin sabit sınırları vardı. Saf ve berrak olan yukarı doğru yüzdü ve cenneti oluşturdu. Ağır ve çamurlu olan, aşağıda pıhtılaşarak dünyayı oluşturdu. . . . Cennet ve dünyanın tohumu, berrak ve belirsiz olanın birleşimidir. Belirsiz ve berrak olanın yoğunlaşmış tohumları dört mevsimdir. Dört mevsimin dağılmış tohumları, şeylerin niceliğidir. Berrak olanın ısı kuvveti, yoğunlaştığında ateşi doğurur. Ateşli kuvvetin tohumu güneştir. Karanlığın soğuk gücü, yoğunlaştığında sudur. Suyun tohumu aydır. . . . Cennetin yolu yuvarlaktır. Dünya'nın yolu karedir. Turun özü açıktır. Her eskatolojik süreç evrenin kısmi bir yenilenmesidir, kozmogonik ve dolayısıyla kurbansal olana katılır. Benzer şekilde, insan ruhunu kurban etme dışında hiçbir şekilde dönüştürmek mümkün değildir.

**İnek**Dünya ve ay ile ilişkilendirilir. Birçok ay tanrıçası başlarında bir ineğin boynuzlarını taşır. İlkel tanrıça Neith ile bağdaştırıldığında, inek bir anne sembolüdür, nem ilkesini temsil eder ve belirli androjen -ya da daha doğrusu jinandro- özelliklerle donatılmıştır (31). Mısır'da hayati ısı fikriyle ilişkilendirilmiştir (39).*Boşaltma*, Brahma'nın dişil yönü, 'melodili İnek' ve 'Bolluk İneği' olarak bilinir, ilk tanım dünyanın sesten yaratıldığı fikrinden kaynaklanırken, ikincisi—söylemeye bile gerek yok—dünyayı sütüyle, Samanyolu'nun ince tozuyla besleme işlevinden gelir. Bunda ayrıca, cinsiyeti ters çevrilmiş bir boğa olarak cennet fikrini de görebiliriz;

Hindu inancında boğa ve inek, evrenin yaratıcı güçlerinin aktif ve pasif yönlerini temsil eder (40).

**Vinç**Çinlilerden Akdeniz kültürlerine kadar uzanan kültürlerde turna, adaletin, uzun ömürlülüğün ve iyi ve çalışkan ruhun bir alegorisidir (51).

**Yaratılış**Mısır hiyeroglif sisteminde, yaratılışın tüm süreci dört işaretle ifade edilir: kozmik enerjinin sembolü olarak spiral; bu enerjinin maddenin kalbindeki işleyişinin sembolü olarak kare spiral; kendiliğinden belirgin bir anlamı olan biçimsiz bir kütle; ve organize maddenin sembolü olarak kare (19). O halde, en büyük teorik öneme sahip bir ikilik vardır - iki yol: soyut enerjinin organize edici bir güç olarak enerjiye doğru geliştiği yol ve saf maddenin belirli bir düzen tarafından yönetilen bir madde haline doğru izlediği yol. Burada, tüm yaratılış sürecinin en temel iki yönüyle açıklaması yatmaktadır: enerji içeriği ve maddi biçim.

**Ölü yakma**Kazıkta ölüm, kurbanın ateşle tamamlanması ve mistik bakış açısından her türlü yakma, hepsi yüceltmenin, yani üstün olana yer açmak için aşağı olanın yok edilmesinin sembolleridir; ya da başka bir deyişle, ruhun ve ruh aracılığıyla kurtuluşu. Herkül'ün kendini feda etmesinin önemi budur. Simyacılar arasında çok yaygın bir semboldü. Örneğin, Michael Maier'in*Skrutinyum Kimikum*(1687) bir kurdun (ilk maddeyi temsil eden) fırında yandığını gösteriyor (32).

**Hilal** Bu sembolün ikili bir anlamı vardır. İlgili olduğu ölçüde Ay'a göre, değişen formlar veya fenomenler dünyasını, edilgen, dişil ilkeyi ve suda bulunan şeyleri temsil eder. İkinci olarak, Batı dünyasının ortaçağ amblemlerinde ve özellikle bir yıldızla ilişkilendirildiğinde, cennetin sembolik bir görüntüsüdür (4).

**Tepe**Miğferdeki konumu nedeniyle (sembolik olarak baş ile bağlantılıdır), arma açıkça düşünceyi temsil eder ve baskın temanın bir sembolü haline gelir -*ana motif*—sevgilisinin (yani animasının) bir simgesi olarak sergilediği ve böylece maceralarına ve mücadelelerine elle tutulur bir ifade kazandıran şövalyenin. Walter von der Vogelweide'nin (13. yüzyıl) kafesteki kuşu muhtemelen özgürlük içinde uçup gitmeyi özleyen bir ruhun simgesidir.

**Kriz**İnsan kaderini çoğunlukla kriz anlarında sorgulamaya eğilimlidir, yani hayat akışı (ya içindeki duygu ve tutkuların, anormal dürtülerinin veya yetersizlik hissinin akışı ya da dışında akan -iletişimdeki engellerin ve başarısızlıkların seli) ona karşı gittiğinde veya onu istediğinden daha uzağa sürüklediğinde. O halde, İnsanda 'tersine çevirme' deneyimi için ilkel bir arzu vardır, yani her şeyin

bir türün tersine dönüştürülebilir. Bu nedenle, örneğin, hastalık tersine çevrildiğinde sağlık olur, nefret sevgi olur, yalnızlık arkadaşlık, cehalet bilgelik, anlaşmazlık dayanışma, kin affetme, üzüntü mutluluk, düşmanın zaferi bozguna ve kuraklık berekete dönüşür. Böyle bir tersine çevirme ilk başta bir kavşak, yani bir potansiyel olarak görünür. Sonra, her olumsuz durumda doğrudan veya dolaylı bir suçluluk duygusu olduğu gizli ve geçerli fikrini ifade eden fedakarlık sembolleri biçimini alır. Sonra, son olarak, gerçek Tersine Çevirme ve yeniden doğuş sembolleri gelir.

**Timsah**Timsahın iki temelde farklı yönü sembolik anlamında harmanlanmıştır ve dört Elementten ikisinin hayvan üzerindeki etkisini temsil eder. İlk olarak, vahşeti ve yıkıcı gücü nedeniyle timsah, Mısır hiyerogliflerinde öfke ve kötülüğü ifade etmeye başlamıştır (19); ikinci olarak, toprak ve su arasında bir alemde yaşadığı ve çamur ve bitki örtüsüyle ilişkilendirildiği için bereket ve gücün bir amblemi olarak düşünülmüştür (50). Mertens Stienon'a göre, bilginin bir sembolü olarak ejderha ve yılana benzemesinden kaynaklanan üçüncü bir yön daha vardır. Mısır'da ölüler, Oğlak burcunun zodyak işaretiyle bağlantılı bir fikir olan bilgi timsahlarına dönüştürülmüş olarak tasvir edilirdi. Blavatsky timsahı Hindistan'ın Kumara'sıyla karşılaştırır (40). Sonra, son olarak, gerçek Ters Çevirme ve yeniden doğuş sembolleri gelir.

**Kromlech**Taş anıtların genel sembolizmine karşılık gelir ve doğurganlık kültleriyle ilişkilidir. Eliade, bugün bile popüler Avrupa inançlarında büyük taşların güçlerine olan eski inancın kalıntılarının bulunduğunu belirtir. Bu kayalar veya taşlar arasındaki boşluk veya taşların kendilerindeki delikler doğurganlık ve sağlık ayinlerinde önemli bir rol oynamıştır. Cromlech, Büyük Ana'nın bir sembolü olarak kabul edilirken, menhir açıkça erildir (17).

**Kronos**Burada Cronos ile Satürn'ün genel sembolizminden çok, doğu düşüncesinde ortaya çıkan ve Aşağı Roma İmparatorluğu'nda çok yaygın olan zaman imgelerini kastediyoruz. Bazen dört kanatla tasvir edilir, bunlardan ikisi uçmak üzereymiş gibi açılır ve ikisi dinleniyormuş gibi indirilir; bu, zamanın ikiliğine bir göndermedir: zamanın geçişi ve vecit (ya da zamanın ötesine taşınma). Bazen dört gözle de tasvir edilirdi, ikisi önde ve ikisi arkada; bu, eşzamanlılığın ve Şimdiki Zaman'ın Geçmiş ve Gelecek arasındaki konumunun bir temsilidir, Janus'un iki yüzüyle karşılaştırılabilir bir sembolizmdir (8). Genel sembolik anlamın daha karakteristik olanı, Perslerin Zervan Akarana'sından türetilen, sonsuz zamanı temsil eden bir tanrı olan 'Mithraik Cronos'tur. Sert, insan figürüne sahiptir ve bazen bi-somatiktir: aslan başlı bir insan vücudu.

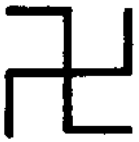
Ancak baş insan olduğunda, aslan başı göğüste yer alır. Gövde, yine zamanın ikiliğini belirten devasa bir yılanın beş kıvrımıyla çevrelenmiştir: zamanın sonsuzlukla iç içe geçmesi; Macrobius'a göre, tanrının göksel ekliptik boyunca izlediği yolu temsil eder. Genellikle güneş kültleriyle ilişkilendirilen aslan, burada yıkıcı ve her şeyi tüketen zamanın özel bir simgesidir. Bu anlamda, Roma ve ortaçağ cenazelerinin birçok tasvirinde görülür.

**Sahtekar**Kancalı asa, Kilise'de bir pastoral özelliktir ve inancın bir simgesidir (4). Kancanın sigmoid önemi nedeniyle, ilahi güç, iletişim ve bağlantıyı temsil eder (50); spiral biçimi nedeniyle yaratıcı gücün bir simgesidir.

Düz bir yüzey üzerinde yönelimi belirten basit, ilkel şekil.

Aziz Andrew haçı: Yukarı ve Aşağı Dünyaların birleşimi.

Merkezkaç kuvvetlerini gösteren oklu çarpı.



Çevresel kuvvetlerin yolunu gösteren Gammadion (fylfot veya çapraz krampon).

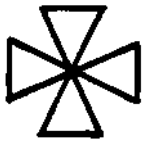
Paralel kuvvetlerin ifadesi olan çift haç.

Merkezcil kuvvetlerin ifadesi olan Malta haçı (veya sekiz köşeli haç).

**Geçmek**Haçın karmaşık sembolizmi, Hıristiyanlıktaki tarihi anlamı ne reddeder ne de onun yerini alır. Ancak Hıristiyanlığın gerçeklerine ek olarak

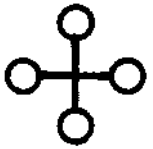
iki temel faktör daha vardır: haçın sembolizmi ve çarmıha gerilme veya 'haçta acı çekme'. İlk olarak, haç türetilmesinde dramatiktir, bir bakıma Cennet Ağacı'nın tersine çevrilmesidir. Bu nedenle, haç ortaçağ alegorisinde genellikle düğümlerle ve hatta dallarla ve bazen dikenlerle tasvir edilen Y şeklinde bir ağaç olarak temsil edilir. Hayat Ağacı gibi, haç da 'dünya ekseni'ni temsil eder. Kozmosun mistik Merkezine yerleştirildiğinde, ruhun Tanrı'ya ulaşabileceği köprü veya merdiven haline gelir. Haçı, yedi göğü simgeleyen kozmik ağaçlarla karşılaştırılabilir şekilde yedi basamakla tasvir eden bazı versiyonlar vardır (17). Sonuç olarak, haç göksel ve dünyevi iki dünya arasındaki birincil ilişkiyi teyit eder (14). Ancak, buna ek olarak, dikey düzlemi temiz bir şekilde kesen çapraz parça nedeniyle (bu da seviye ve yükseklik sembollerini ima eder)

Tapınak Şövalyeleri Haçı: Bir çemberin etrafına yerleştirilmiş kuvvetler.

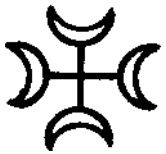


Cermen haçı: merkezcil eğilimi gösteren dört üçgen.

Kuvvetlerin hareket yönünü temsil eden tek bir kesintisiz çizgiden oluşan oval haç.



Uzayın dört ana noktasını temsil eden, düğümlü uçlara sahip haç.



Ay biçimindeki haç, (Piobb'a göre) ayın dört teğetsel çevresini ve evrelerini temsil eder.

(dünya ekseni), zıtlıkların birleşimini, ruhsal (veya dikey) ilkeyi fenomenler dünyasının ilkesiyle birleştirmeyi temsil eder. Bu nedenle

acı, mücadele ve şehitlik sembolü olarak önemi (14). Bazen haç T şeklindedir ve bu da karşıt prensiplerin neredeyse dengede olduğunu daha da vurgular. Jung, bazı geleneklerde haçın ateşin ve varoluşun acılarının sembolü olduğunu ve bunun, iki kolun ilkel insanın ateş üretmek için birbirine sürttüğü ve eril ve dişil olarak düşündüğü tutuşturma çubuklarıyla ilişkilendirilmiş olmasından kaynaklanabileceğini belirtir. Ancak haçın baskın anlamı 'Birleşim'dir. Platon, *Timaeus*, yaratıcının dünya ruhunun kırık parçalarını St. Andrew'un haçı gibi şekillendirilmiş iki dikiş vasıtasıyla nasıl birleştirdiğini anlatır (31). Bayley, haçın ateş sembolizmini vurgular ve 'haç' için kullanılan tüm sözcüklerin (crux, cruz, crowz, croaz, krois, krouz) ortak bir etimolojik temele sahip olduğunu açıklar *-ak, -ur* veya *-işletim sistemi*, 'Büyük Ateşin ışığı' anlamına gelir (4). Haç, büyük ölçüde Hristiyan etkisinden dolayı ancak aynı zamanda işaretin temel önemi nedeniyle de yaygın olarak grafik bir amblem olarak kullanılmıştır; çünkü ister fikir ister işaret olsun tüm temel kavramların herhangi bir kültürel etkinin teşviki olmadan ortaya çıktığı açıktır. Lehner'in *Semboller*, *İşaretler ve Mühürler* ve grafik sembolizmin incelenmesiyle her birinin özel anlamının açıklığa kavuşturulmasının mümkün olduğu görülmüştür. Birçoğu askeri nişanlar, madalyalar vb. şeklindedir. Gamalı haç çok yaygın bir haç türüdür (bkz. *gamalı haç*). Mısır'da, anserasyonlu haç, antikliği açısından özellikle ilgi çekicidir. Mısır hiyerogliflerinde yaşam veya yaşayan anlamına gelir (*Nem Ankh*) ve 'sağlık' ve 'mutluluk' gibi kelimelerin bir parçasını oluşturur. Üst kolu bir eğridir, bazen neredeyse daire oluşturmak için kapanır. Enel bu hiyeroglifi şu şekilde analiz eder: 'Bu işaretin fonetik anlamı, etkinlik ve edilgenlik işaretlerinin birleşimi ve ikisinin bir karışımıdır ve genel olarak etkin ve edilgen ilkenin sentezi olarak haçın sembolizmiyle uyumludur.' Anserated haçın şekli derin bir fikri ifade eder: Köken'den dışarıya doğru yayılan ve yüzeye düşen (yani, daha sonra canlandırdığı varoluşun edilgenliğine) ve sonsuza doğru yükselen yaşam çemberi. Ayrıca, belirli bir unsur kombinasyonunu bir birey oluşturmak için birbirine bağlayan sihirli bir düğüm olarak da görülebilir, bu görüş onun karakteristik yaşam sembolizmini doğrular. Ayrıca kaderi de ifade edebilir. Makrokozmos bakış açısından, yani dünyayla olan benzerliğinden yargılandığında, *Ankh*-haç güneşi, gökyüzünü ve dünyayı temsil edebilir (daire, dik ve yatay çizgilere atıfla). Mikrokozmik bir işaret olarak, yani insanla analoji yoluyla, daire insan başını veya aklını (veya ona hayat veren 'güneşi'), yatay kol kollarını ve dik de vücudunu temsil eder (19). Özetle, haçın en genel anlamı şudur:

zıtlıkların birleşimi: pozitif (veya dikey) negatif (veya yatay), üstün aşağı, yaşam ölümle. Çarmıha gerilme sembolizminin ardındaki temel fikir, varoluşun kökeninde yatan, yaşamın dayanılmaz acısını, olasılıklar ve imkansızlıkların kesişim noktalarını, inşa ve yıkımı ifade eden bir fikir olan antagonizmanın özünü deneyimlemektir. Evola, haçın uzay ve zamanın yedi yönünün bir sentezi olduğunu öne sürer, çünkü biçimi hem özgür hareketi korur hem de yok eder; dolayısıyla haç, kozmosun yaratılışından ve düzenin ortaya çıkışından önce gelen ilkel, anarşik dinamizmi ifade eden yılan veya ejderha olan Ouroboros'un antitezidir. Dolayısıyla, haç ile kılıç arasında yakın bir ilişki vardır, çünkü ikisi de ilkel canavara karşı kullanılır (Resim V).

**Kavşaklar**Jung'a göre, bu bir anne sembolüdür. Şöyle yorumluyor: 'Yolların kesiştiği ve birbirine girdiği, dolayısıyla zıtlıkların birliğini simgelediği yerde, tüm birliğin nesnesi ve özeti olan "anne" vardır.' Eskiler arasında, kavşaklar ikircikli bir teofaninin sembolleriydi, çünkü üç unsurun birleşmesi her zaman etkin (veya hayırsever), nötr (veya sonuç veya araçsal) ve edilgen (veya zararlı) olmak üzere üç ilkenin varlığını varsayar. Bu nedenle, kavşaklar 'üç biçimli' Hekate için kutsaldı. Köpeklerin ona kurban edildiği ve asılan adamların cesetlerinin atıldığı kavşaklardı (31).

**Karga**Siyah rengi nedeniyle karga, başlangıç fikriyle ilişkilendirilir (anne gecesi, ilkel karanlık, gübreleyen toprak gibi sembollerde ifade edildiği gibi). Aynı zamanda atmosferle de ilişkilendirildiği için yaratıcı, demiurjik güç ve ruhsal kuvvetin sembolüdür. Uçması nedeniyle bir haberci olarak kabul edilir. Ve özetle, karga birçok ilkel halk tarafından geniş kapsamlı kozmik öneme sahip olarak gösterilmiştir. Gerçekten de, Kuzey Amerika'nın Kızılderilileri için büyük uygarlaştırıcı ve görünür dünyanın yaratıcısıdır. Keltler ve Cermen kabileleri için ve Sibirya'da da benzer bir anlamı vardır (35). Klasik kültürlerde artık bu kadar geniş anlamlara sahip değildir, ancak hala belirli mistik güçleri ve özellikle geleceği öngörme yeteneğini korur; bu nedenle gaklaması kehanet ayinlerinde özel bir rol oynamıştır (8). Hristiyan sembolizminde yalnızlığın bir alegorisidir. Simyacılar arasında, ilkel insanlar tarafından kendisine atfedilen orijinal özelliklerden bazılarını geri kazanır, özellikle de*zenci*veya hem asal maddenin doğal karakteristiği olan hem de Elementlerin ayrılmasıyla oluşan koşul olan başlangıç durumu (*çürüme*) (32). Karga sembolizminin ilginç bir gelişimi, bir güneş diski içine çizilmiş üç bacakla temsil edilmesidir. Bu formda,

Çin imparatorluk amblemlerinin ilki ve *Yang* veya İmparator'un aktif yaşamı. Üç bacak, üç ayaklı sehpanın güneş sembolizmine karşılık gelir: ilk ışık veya yükselen güneş, zenit veya öğle güneşi ve gün batımı veya batan güneş. Beaumont'un görüşüne göre, karga kendi başına üstün bir düzlemde yaşayanın izolasyonunu simgeler (5), bu genel olarak tüm yalnız kuşların sembolizmidir.

**Kalabalık**'Kalabalık' fikri sembolik olarak 'çokluk' fikrinden üstündür, çünkü çokluğun bir bütünlük olarak yeni bir kavramını veya Birlik'in parçalanmış bir bütün olarak kavramını ima eder. Bu nedenle, Jung'un çokluk veya kalabalık yorumu iyi değerlendirilmiştir; özellikle hareket halindeyken veya huzursuzken, bilinçaltındaki benzer bir harekete karşılık geldiğini ileri sürer (31). Homeros'un savaşçılardan oluşan bir kalabalığı benzettiği iyi bilinen bir benzetmesi vardır *meydan* (veya savaşta) okyanus dalgasına (bilinçdışının bir diğer simgesini oluşturur).

**Taç**Tacın temel anlamı, şapkanın aksine, faydacı bir şekilde değil, kesinlikle sembolik bir şekilde bağlantılı olduğu başın anlamından türetilmiştir. Seviye sembolizmine atıfta bulunarak, tacın yalnızca vücudun (ve bir bütün olarak insanın) tepesini aşmadığı, bunun üzerine yükseldiği ve bu nedenle en geniş ve en derin anlamda, üstünlük fikrini sembolize ettiği sonucuna varabiliriz. Bu nedenle, üstün derecede başarılı bir başarıdan 'taçlandırma başarısı' olarak söz edilir. Dolayısıyla taç, önemi eylemin ötesine, onu gerçekleştiren kişiye ulaşan, başarının, 'taçlandırmanın' görünür işaretidir. İlk başta, taçlar çeşitli ağaçların dallarından yapılırdı, bu nedenle hala genel olarak ağaçların ve özellikle bazı ağaçların sembolizmiyle bağlantılıdırlar. Bunlar tanrıların nitelikleriydi; ve ayrıca bir zamanlar bir cenaze sembolüydüler (8). Metal taç, taç ve ışık ışınları tacı, ışığın ve ruhsal aydınlanmanın sembolleridir (4). Bazı simya kitaplarında gezegensel ruhların taçlarını -yani ışıklarını- krallarının -yani güneşin- ellerinden aldıklarını gösteren resimler vardır (32). Ondan aldıkları ışık yoğunluk bakımından eşit değildir, sanki kraldan barona kadar uzanan asalet derecelerine karşılık gelen hiyerarşiler halinde derecelendirilmiştir (32). Simya kitapları da tacın olumlu ve yüceltici anlamını vurgular. *Margarita tatlısı*, altı temel metal ilk olarak köle olarak gösterilir, örtülmemiş başları 'kral'ın (yani altının) ayaklarına doğru eğilmiştir; ancak, dönüşümlerinden sonra, başlarında taçlar takmış olarak tasvir edilirler. Bu 'dönüşüm', belirleyici özelliği içgüdülerin temel ilkesi üzerindeki daha yüksek ilkenin zaferi olan ruhsal evrimin bir simgesidir. Bu nedenle Jung, parlak tacın sembol olduğu sonucuna varır *mükemmellik* evrimde en yüksek hedefe ulaşmak: çünkü kendini fetheden kişi sonsuz yaşam tacını kazanır (31). Bazen tacın şeklinden veya malzemesinden ikincil veya daha özel anlamlar ortaya çıkar, bazen de

Yukarıda ana hatları çizilen temel anlamdan önemli ölçüde farklı bir anlam. Mısır firavunlarının antik tacı, istisnai anlamlara sahip alışılmadık şekilli taçların tipik bir örneğidir. Marqués-Rivière burada iki temel bileşeninin sembolik ve neredeyse figüratif kaynağına işaret ediyor: beyaz ve kırmızı taç. İlki, çağlar boyunca Doğu'da giyilen mitra benzeri başlıklara benzer. İkincisi 'de Rochemonteix'e göre, muhtemelen uyarlanmış hiyeroglif lerden evrilmiş bir desendir. Başlık muhtemelen bir camdır, kavisli sapı bitki örtüsünü ve dik sapı dünyanın ideogramını temsil eder. . . . ME Soldi kavisli sapı "güneş diskinin bir izdüşümü, tohumları dölleyen spiral bir alev" olarak görür ' (39).

**Çarmıha gerilme**Çarmıha gerilmenin sembolik anlamı—tarihi gerçeğe karşı çıkmayan veya onu değiştirmeyen, ancak onun hakkında daha fazla açıklama sağlayan—özellikle ortaçağ ikonografisinde İsa'yı haç üzerinde simetrik nesne veya varlık çiftleriyle çevrili olarak gösterme uygulaması akılda tutulursa, tüm çelişki ve ikircikliğin kökeninde olan acıyla ilişkili gibi görünüyor. Bu eşleştirilmiş nesneler bazen, ancak her zaman değil, sahnenin gerçek tanıklarına dayanmaktadır. Böylece, haç güneş ve ay arasında, Bakire ve Aziz John arasında, iyi ve kötü hırsız arasında, mızrak ve kupa veya kadeh (veya bazen sirkeye batırılmış bir çubuk ve sünger) arasında ve elbette cennet ve dünya arasında gösterilebilir. Bazen, Adem'in kafatasını dengeleyen Kutsal Ruh'un eklenmiş sembolü vardır. Bu zıtlık çiftleri, o halde, yalnızca haçın altında yatan temel ikili sistemi vurgulamaya yarar. Yatay uzuv, edilgen ilkeye, yani fenomenler dünyasına karşılık gelir. Dikey uzuv, aktif prensibi, yani aşkın dünyayı veya ruhsal evrimi belirtir. Güneş ve ay, bu düalizmin kozmik temsilcileridir ve aynı zamanda Sevgili Öğrenci ve Kutsal Anne'nin (karşı cinslerden) simetrik yerleştirilmesinde de yankılanır; bunlar sırasıyla İsa'nın yaşamının ve işinin sonucunu ve öncesini ve dolayısıyla geleceği ve geçmişi temsil eder. İki hırsız, ahlaki düzlemde ikili simetriyi, yani İnsanın arasında seçim yapması gereken iki potansiyel tutumu temsil eder: kurtuluşa götüren tövbe ve lanetlenmeye götüren kaçamak cevap.

**Koltuk değneği**Koltuk değneğinin sembolik anlamı doğrudan gerçek anlamından gelir: Üzerine 'dayanabilecek' herhangi bir varoluş biçimini desteklemenin görünmez, ahlaki veya ekonomik yolu. Bu anlamda Salvador Dali'nin resimlerinde sıklıkla yer almıştır. Yine aynı öneme sahip Çin amblemlerinden birini oluşturur (5). Koltuk değneği sıklıkla ahlaksız, gizli veya utanç verici bir desteği temsil eder; bunun nedeni ayağın ruhun bir sembolü olmasıdır (15) ve ayağın bir sakatlığı veya sakatlığı, ruhun tedavi edilemez bir kusurunun karşılığıdır. Bu nedenle, efsanelerde ve macera hikayelerinde, uğursuz karakterlerin yaygın görünümü

aktörler, korsanlar, hırsızlar ve sembolik sakatlıklarını dile getiren koltuk değneklerine sahip ahlaksız ikiyüzlüler. Bir adamın sakatlanmasının sebebinin intikamını almaya çalışması, ruhunda hala biraz ahlaki gücünü koruduğunu ve haklı çıkana kadar dayanacağını gösterir. Bu, ünlü romanın sembolik arka planıdır *Moby Dick*Kahramanın, derinliklerdeki canavar tarafından bacağının koparıldığı, ancak canavarı sonuna kadar yılmadan takip ettiği hikaye.

**Kristal**Değerli taşlar gibi, ruhun ve ruhla ilişkilendirilen aklın bir simgesidir (56). Mistik ve sürrealistlerin kristale karşı aynı saygıyı paylaşmaları ilginçtir. 'Şeffaflık hali' zıtlıkların en etkili ve güzel birleşimlerinden biri olarak tanımlanır: madde 'vardır' ancak sanki var olmamış gibidir, çünkü içinden görülebilir. Bir tefekkür nesnesi olarak ne sertlik, ne direnç, ne de acı sunar.

**Küp**Katı formlar arasında, karenin eşdeğeridir. Bu nedenle, yeryüzünü veya dört Elementin maddi dünyasını temsil eder. Denis the Carthusian, kübik nesnelerin küreler gibi dönme yeteneğine sahip olmadığını ve bu nedenle istikrarı temsil ettiğini belirtmiştir (14). Bu, küpün neden sıklıkla erdemlerin sağlamlığını ve kalıcılığını gösteren alegorilerin bir parçası olduğunu açıklar (8). Ayrıca, sembollerde ve amblemlerde tahtların veya arabaların bazen kübik formda verilmesinin nedenini de açıklar.

**Kıvrılma**(veya**Döngü**) Mısır hiyeroglif sisteminde, ilmek, gevşek uçların konumuna bağlı olarak, bağlama veya çözme fikirlerini tanımlayan belirleyici bir işarettir (19). Bağların ve düğümlerin genel sembolizmine karşılık gelir. Saç kıvrımı, anlamını saç sembolizminden alır.

**Perde**Kudüs'teki 'Tapınak perdesi'nde olduğu gibi, bir ayrılık sembolü. Gershom Scholem'e göre, 'aeonların dünyalarının göksel alemlerinin önünde asılı duran perdeler, Gnostik'te önemli bir rol oynar*Pistis Sofya*, görünüşe göre Yahudi etkisinin bir sonucu olarak'. Perdelerin ardışıklığı, pelerinler veya örtüler veya hatta Mezopotamya şiirinde görüldüğü gibi, giyim ve süsleme unsurlarıyla ilişkilidir.*İştar'ın Cehenneme İnişi.*Perdeleri açma, peçeleri veya giysileri yırtma, taçları, pelerinleri veya bilezikleri çıkarma eylemi, bir şeye doğru bir hareketi ifade eder.*sırlar*veya bir gizemin nüfuz etmesi. Scholem, *Kabala'nın Kökenleri*, bu yayılımlar arasında benzer perdelerin Isaac Cohen'in çeşmelerinde kişileştirilmiş olarak göründüğünü söyler.

**Kibele**Satürn'ün karısı olan bu tanrıça, dünyayı canlandıran enerjinin kişileştirilmiş halidir. Arabasını çeken aslanlar, evrim için gerekli olan kontrollü enerjileri temsil eder; içinde bulunduğu araba kübik şekildedir, küp dünyanın bir sembolüdür. Tacı siperli bir duvar gibi şekillenmiştir ve bu da küp gibi bir inşa etme duygusu verir. Bu alegoriyle zaman zaman ilişkilendirilen, yedi köşeli bir yıldızdır (döngüsel ilerlemenin bir sembolü)

(sonuçlar dünyasının, dünyevi formların ay altı aleminde belirip kaybolmasının sembolü) ve bir ay hilali (hilal).

**Döngü**Fenomenlerin döngüsel karakteri - döngüsel, yani söz konusu sürecin son aşamasının başlangıç aşamasına doğru geriye doğru eğilme eğilimi nedeniyle - daire, spiral ve elips gibi şekillerle sembolize edilmesine yol açar. Tüm süreçler bu şekilde döngüseldir, uzaydaki hareketi, zaman içindeki geçişi ve ister yıl, ay, hafta, gün veya bir insanın, bir kültürün veya bir ırkın yaşam süresiyle ilgili döngüler olsun, form veya koşuldaki herhangi bir değişikliği kapsar. Zodyak'ın sembolizmi ve on ikiye bölünme (dört kere üç ve tersi), döngünün sembolik anlamıyla ayrılmaz bir şekilde bağlantılıdır (40, 51). Grafiksel olarak, tamamlanmış döngü, gitme ve gelme eylemlerini sembolize eden, zıt yönlere bakan iki işaret veya görüntü ile temsil edilir. Bu, örneğin, zıt yönleri işaret eden ayak izlerine sahip Roma stellerinde görülebilir.

**Tek gözlü dev**Genellikle alnının ortasında tek bir gözü olan amitolojik dev. Bu göz, 'üçüncü' gözün olağan sembolizmine sahip değildir, ancak bu durumda, doğanın birincil güçlerini sembolize ediyor gibi görünmektedir.

**Kydippe**Romanesk dekorasyonda bulunan, tek bacaklı ve tek ayaklı Aman. İki kuyruklu siren figürünün antitezidir. İkincisi iki sayısından kaynaklanan bir dişilik sembolüyse, cydippe tek sayıdan kaynaklanan bir erkekliğin sembolüdür. Hermes figürleriyle de bir bağlantısı olabilir ve belki de fallik bir anlamı vardır.

**Selvi**Yunanlıların cehennem tanrılarına adadıkları bir ağaç. Romalılar bu amblemi Pluto kültlerinde doğruladılar ve ona 'cenaze' adını eklediler, bu anlam bugün bile hala ona bağlı (8).

# D

**Daktiller**Efsanevi parmaklar veya daktiller Kabiri (qv) ile ilişkilidir ve yeraltı kültlerine karşılık gelir, işlevleri yeraltı dünyasını yeryüzüyle (31) bağlamaktır. Sembolik olarak, bunlar normalde dikkate alınmayan ancak bilinçliliği engellediği kadar yardımcı olan ruhsal güçler olarak görülebilir.

aklın projeleri. Jung için bunlar, ruhsal yapının temel unsurları etrafında oluşan 'çokluk' sembolleri arasında yer alır.

**Daena**Eski İran dininde Daena, dişil prensibi sembolize ediyordu (*Canlı*) insan ruhunun, aynı zamanda onu insanın yaşamı boyunca gerçekleştirdiği eylemlerin toplamı ile özdeşleştirirken—iyi ve kötü—. Ölümünden sonraki üçüncü günde, adil adam Çinvat köprüsünde, onunla sonsuza dek birleşen ve böylece ilkel Androjeni yeniden oluşturan harika güzellikte genç bir kız olan Daena tarafından karşılanır. Daha yüksek bir düzlemde, Kabala'nın ebedi dişi ilkesine gerçeklik kazandırması gerekiyordu ve 'Tanrı'nın dişi yönüne' Shekhinah adını verdi. Shekhinah karmaşık bir varlıktır—muhtemelen Yehova'nın meleklerinden biri veya Yehova'nın kendisi; her durumda Süleyman'ın Şarkısı'nda bahsedilen Sevilen Kişi'dir. AE Waite, *İsrail'deki Gizli Doktrin*(1913), bu ruhsal ilkenin Hristiyanlıktaki Meryem Ana'nın temsil ettiği ilkeyle hiçbir ilgisi olmadığını, bunun yerine Üçlü Birliğin Kutsal Ruhuyla ilişkili olduğunu belirtir. Shekhinah'ın, özellikle aşk yüzünden acı çeken adil insanlara yardım eden melek olduğunu ve ruhtaki işinin bedendeki ruha benzediğini gözlemler. Daha önce belirtildiği gibi Daena, hiyerarşide böylesine yüksek bir konuma ulaşmaz ve bunun yerine Jungcu *hayvan.*

**Dans**Belirli bir sürecin, oluşun veya zamanın geçişinin bedensel imgesi. Hindu öğretisinde, Shiva'nın Natarâjâ (Evrim içinde uzay ve zamanın birliğini simgeleyen Kozmik Dansın Kralı) rolündeki dansı açıkça bu anlama sahiptir (6). Ritmik bir sanat formu olduğu sürece, yaratma eyleminin bir sembolü olduğuna dair evrensel bir inanç vardır (56). Bu yüzden dans, en eski büyü biçimlerinden biridir. Her dans, dansçıyı bir tanrıya, bir iblise veya seçilmiş başka bir varoluş biçimine dönüştürmeyi amaçlayan bir başkalaşım pandomimidir (ve bu nedenle dönüşümü kolaylaştırmak ve gizlemek için bir maske gerektirir). Sonuç olarak işlevi kozmogoniktir. Dans, ebedi enerjinin enkarnasyonudur: 'dans eden Shiva'yı çevreleyen alev çemberinin anlamı budur (60). Kollarını birbirine dolamış insanların yaptığı danslar, kozmik evliliği veya gök ile yerin birliğini, yani zincir sembolünü simgeler ve bu şekilde erkek ile kadının birliğini kolaylaştırır (51).

**Karanlık**Maddeyle, ana ve filizlenmiş olanla eş tutulur, ancak maddenin farklılaşmasından önce var olur (9). Işık/karanlık ikiliği, ilkel karanlık ışık ve karanlığa bölünene kadar ahlakın sembolik bir formülü olarak ortaya çıkmaz. Bu nedenle, saf karanlık kavramı sembolik gelenekte kasvetle özdeşleştirilmez; aksine, ilkel kaosa karşılık gelir. Ayrıca mistik hiçlikle ve dolayısıyla Hermetik

dil bir*karanlık başına karanlık*, Köken'in derin gizemine geri dönen bir yol. Guénon'a göre ışık, farklılaşmanın ve hiyerarşik düzenin ardındaki temel ilkedir.*Fiat Lüks* her zaman, geleneksel sembolizmde, kaosa yol açan gelişmemiş potansiyellerin durumunu temsil eder (29). Bu nedenle, ışığın gelişinden sonra dünyaya getirilen karanlık gerileticidir; bu nedenle, geleneksel olarak kötülük ilkesi ve temel, yüceltilmemiş güçlerle ilişkilendirilir.

**Dinlenme Günü**Varoluşun pek çok diğer yönü gibi—hem geleneklerde hem de faydacı faaliyetlerde—Din Günü kavramı maddi veya deneysel zorunluluktan kaynaklanmaz (dini imaları bir kenara bıraksak bile). Erich Fromm'a göre, İbraniler arasında Şabat'ın kutlanması, sağlık nedenleriyle sadece dinlenmeyi değil, daha çok daha derin bir şeyi ifade eder. Aslında, çalışma bir değişim durumunu ima ettiğinden—insan ile etrafındaki dünya arasındaki savaş—dinlenmenin insan ile Doğa arasındaki barışı ifade ettiği sonucu çıkar. Haftada bir gün—zaman ile kozmik uzay arasındaki analoji sayesinde, güneşin gezegenler arasındaki konumunda veya dünyanın jeosantrik sisteme göre konumunda örtük olan merkez fikrine karşılık gelen bir gün—insanın Doğa'daki kendiliğinden, mükemmel uyumunu deneyimlemek için ayrılmalıdır. Çalışmayarak, insan tarihin ortaya çıkmasına neden olan değişim düzeninden kopabilir ve böylece kendini zamandan ve uzaydan kurtararak cennet durumuna geri dönebilir (23). Bu sembolizm, Bell'in 'asi insanın ateşli huzursuzluğu' olarak adlandırdığı şeyi de açıklar: Savaşçı ruhlu insanın, duyulara görünen tüm Doğa'ya ve dünyaya meydan okuyan her türlü dinlenme biçimine karşı içgüdüsel nefreti.

**Ölüm**Sembolik olarak ölüm, özellikle de fedakarlık veya dayanılmaz bir gerginlik karşısında kendini yok etme arzusu şeklini aldığında (Romeo ve Juliet veya Tristan ve Isolde'de olduğu gibi) bir dönemin sonunu temsil eder. Kahraman aynı sebepten dolayı genç yaşta ölür: Örneğin Siegfried, Aşil veya Balder. Bu tür bir fedakarlığa yönelik kamusal gereklilik, savaşta galip gelmesi durumunda hayatta kalma olasılığının bazen açık bırakıldığı 'kralın ritüel suikastı'nın arkasında yatan şeydi. Frazer, bu ritüelin bir örneği olarak, Calicut kralının tacını ve hayatını tehlikeye atmaya zorlandığı 'Büyük Fedakarlık' adlı bir festivalden bahseder. Gezegen Jüpiter'in Yengeç takımyıldızına doğru geri döndüğü zamanda her on iki yılda bir gerçekleşirdi, çünkü gezegen ile kralın kaderi arasında varsayılan bir ilişki vardı (21).

**Ölüm,**Tarot destesinin on üçüncü bilmecesi. Bu oyun kartı, iskeletin iyi bilinen alegorisini gösterir, ancak burada, geleneğin aksine, tırpanını sola doğru sallar. Ve iskeletin kemikleri

iskeletler gri değil pembe. Zemin insan kalıntılarıyla dolu, ancak bu kalıntılar, efsane ve folklordakiler gibi, canlı varlıkların görünümüne sahip -örneğin, kafalar canlı ifadelerini koruyor; yerden çıkan eller harekete hazır görünüyor. Bu bilmece kartındaki her şey, yaşamın kendi içinde ölümle yakından bağlantılı olması (Herakleitos'un belirttiği ve ortaçağcıların ve modern bilim insanlarının doğruladığı gibi) gerçeğini vurgulayarak, belirsizliğe eğilimlidir, ölümün de yaşamın kaynağı olduğu gerçeğini vurgular -ve sadece ruhsal yaşamın değil, aynı zamanda maddenin dirilişinin de. Kişi, ışık ve berraklıkta yeniden doğuşu bulmak için karanlık bir hapishanede ölmeye razı olmalıdır. Satürn'ün ağacı gençleştirmek için budaması gibi, Şiva (veya Shiva) da varlıkları özlerini yok etmeden formlarını yok ederek dönüştürür. Öte yandan, ölüm en yüce kurtuluştur. Olumlu anlamda, bu bilmece tüm şeylerin dönüşümünü, evrimin ilerlemesini, maddi olmayanlaşmayı; olumsuz anlamda, melankolik çürümeyi veya belirli ve dolayısıyla belirli bir zaman dilimi içinde kavranan herhangi bir şeyin sonunu sembolize eder (59). Ölümün tüm alegorileri ve imgeleri aynı öneme sahiptir. Yunan mitolojisinde ölüm, gecenin kızı ve uykunun kız kardeşi olarak tasvir edilmiştir. Horace, ölümü siyah kanatlarla ve kurbanlarını tuzağa düşürmek için bir ağla tasvir eder (8), bu ağ Uranüs tanrılarının ve Roma gladyatörünün ağıyla aynıdır. Ölüm, toprak Elementi ve siyahtan toprak rengi tonlara ve yeşile kadar olan renk yelpazesiyle ilişkilidir. Ayrıca gübre sembolizmiyle de ilişkilendirilir.

**Baş kesme**Ritüel baş kesme, tarih öncesi çağlarda başın ruhun kabı olduğunun keşfedilmesinden doğmuştur. Bazı ilkel halklar tarafından uygulanan başın korunması, vücudun o kısmının ayrı olarak gömülmesiyle aynı öneme sahiptir. Aynı sembolik anlam, İrlanda'daki Clonfert Katedrali gibi birçok ortaçağ tapınağında belirli bakış noktalarına yerleştirilen yontulmuş başın dekoratif kullanımına da atfedilmiştir.

**Süslemeler**(veya**Madalyalar**) Yara sembolizminin tersi. Süblimleşme ve yüceltmeyi ifade ederler ve simyanın kırmızı/beyaz ilkesiyle ilişkilidirler.

**Kirletmek**(veya**Geçit**) Manzaranın sembolizminde, geçit alt bölgelere karşılık gelir ve bu nedenle anne, bilinçdışı ve nihayetinde kötülüğün güçleriyle yakından ilişkilidir. Mağara veya bir dağın içi boş iç kısmı, bilinmeyen veya muammalı kalan veya dolaylı olarak deneyimlenen bilinçdışının otantik örnekleriyse, geçit -ve çatlak- bireysel ruhun veya dünya ruhunun içsel örüntüsünün görülebileceği bilinçli yaşamdaki bir çatlağın sembolüdür (32). Stratejiyle veya türetilmiş diğer fikirlerle olan ilişkileri nedeniyle geçit

tehlike kavramını da içerir. Şekli itibariyle, ezici zorluklar karşısında bir aşağılık duygusu ima eder (aslında geçidi oluşturan dağlar veya toprak ve kaya kütleleri tarafından ima edilir). Öte yandan, bu olumsuz düşünceler, suyun genellikle geçidin yatağı boyunca aktığı gerçeğinde ima edilen sembolizm tarafından kendileri de geçersiz kılınabilir ve su her zaman doğum, yenilenme ve arınma ile ilişkilidir; bu, geçidin bir anne sembolizmine sahip olduğunun bir başka kanıtıdır.

**Tufan**Tufan veya birkaç tufan geleneği, Afrika hariç dünyanın her yerinde bulunur (35). Bilim, tarihsel gerçekliğini doğrulamış gibi görünüyor. Ay ve su arasındaki sembolik ilişki içinde, Eliade'ye göre tufan, 'ayın ölümü'nün üç gününe karşılık gelir. Bir felaket olarak tufan, asla nihai olarak temsil edilmez, çünkü ay döngüsünün ve suyun yenileyici özelliklerinin işareti altında gerçekleşir. Başka bir deyişle, formları yok eder, ancak kuvvetleri yok etmez, böylece yaşamın yeniden ortaya çıkması için yolu açık bırakır (17). Sonuç olarak, maddi çağrışımının yanı sıra, tufan her zaman bir döngünün son aşamasını temsil eder ve Balık burcuyla çakışır (9). Sağanak yağmurlar her zaman tufanın büyük sembolik içeriğinden bir kısmını korur; her yağmur düşüşü arınma ve yenilenmeye eşdeğerdir, bu da sırayla ceza ve tamamlanmanın temel fikrini ima eder.

**Çöl**Derin ve net bir sembolizme sahiptir. Berthelot, İncil peygamberlerinin, bereket ayinlerine dayanan tarım dinlerine (Eliade'ye göre orjilerle ilişkilendirilir) karşı koymak için, İsraillilerin 'çöldeyken' en saf dini olarak kendilerini tanımlamaktan hiç vazgeçmediklerini gözlemler. Bu, çölün ilahi vahiy için en elverişli yer olarak belirli sembolizmini doğrular, bu nedenle 'tek tanrıcılığın çölün dini' olduğu söylenmiştir (7). Bunun nedeni, çölün, bir bakıma olumsuz bir manzara olduğu ölçüde, varoluş küresinin dışında bulunan 'soyutlama alanı' olmasıdır (37), yalnızca aşkın şeylere duyarlıdır. Dahası, çöl, yeryüzündeki enerjinin yaratıcısı olarak değil, saf, göksel ışıltı olarak, tezahüründe kör edici olan güneşin alanıdır. Tekrar: eğer su, doğum ve fiziksel bereket fikirleriyle ilişkilendiriliyorsa, aynı zamanda ebedi ruh kavramına da karşıdır; ve aslında nem her zaman ahlaki yozlaşmanın bir sembolü olarak görülmüştür. Öte yandan yakıcı kuraklık iklimdir*mükemmellik*saf, çileci maneviyatın—ruhun kurtuluşu için bedenin tüketilmesinin. Gelenek bu sembolizmin daha fazla doğruluğunu sağlar: İbraniler için Mısır'daki esaret aşağılanan bir hayattı ve çöle gitmek 'Mısır'dan çıkmak' anlamına geliyordu (48). Son olarak, sembolik olana işaret edelim

Çölün, güneş sembolü olan aslanla olan ilişkisi, çölün güneş sembolizmi hakkında söylediklerimizi doğrular niteliktedir.

**Yıkım**Geleneksel yıkım sembolleri, ister Tarot'un on üçüncü gizemini, ister Zodyak'ın on ikinci işaretini (Balık), ister su veya ateş sembolizmini, ister herhangi bir fedakarlık biçimini ele alalım, her zaman ikirciklidir. Her son bir başlangıçtır, tıpkı her başlangıcın bir son içermesi gibi; bu, Schneider'in bu kadar dikkatli bir çalışmaya tabi tuttuğu mistik 'Tersine Çevirme' sembollerinin temel fikridir. Dolayısıyla, Rudolf Steiner'ın aşağıdaki gibi gözlemlerini okurken tüm bunlar akılda tutulmalıdır (alıntı:*Özgürlüğün Felsefesi*): 'Varlığı sonsuz derecede üstün bir yokluğa dönüştürmek, dünyanın yaratılışının amacıdır. Evrenin süreci sürekli bir mücadeledir... ve bu mücadele ancak tüm varoluşun yok edilmesiyle sona erecektir. O halde insanın ahlaki yaşamı, evrensel yıkıma katılmaktan ibarettir.' Bu 'yıkım' - tıpkı simya süreci gibi - yalnızca fenomenleri veya uzayda (ayrık veya uzak) ve zamanda (geçici) ayrı olanı ilgilendirir. Bu yüzden Steiner şiirlerinin bir koleksiyonuna*Yıkım mı, yoksa Aşk mı?*

**Şeytan,**Tarot destesinin on beşinci gizemi. Başı ve ayakları bir erkek keçi, göğsü ve kolları bir kadın olarak tasvir edilen Baphomet'in (Tapınak Şövalyeleri'nden) biçimini alır. Yunan sfenksi gibi, dört Elementi bünyesinde barındırır: siyah bacakları toprağa ve yeraltı dünyasının ruhlarına karşılık gelir; yanlarındaki yeşil pullar suya, su perilerine ve çözülmeye işaret eder; mavi kanatları silflere ve yarasalara (çünkü kanatlar zarlıdır); ve kırmızı baş ateş ve semenderlerle ilişkilidir. Şeytanın amacı parçalı, aşağı, çeşitli ve kesikli olanda gerileme veya durgunluktur. Son olarak, bu Tarot gizem kartı içgüdülerle ve tutkulu tüm biçimleriyle arzuyla, büyü sanatlarıyla, düzensizlikle ve sapkınlıkla ilişkilidir (59).

**Yiyip bitiren**Bu sembol, tam anlamıyla yutulma eyleminde veya korkusunda ifadesini bulur ve değiştirilmiş haliyle Entanglement kavramında ve ayrıca, Diel'e göre, çamura veya bataklığa batma kavramında bulunur. Jung, bununla bağlantılı olarak, Yunus ve balina hakkındaki İncil pasajını alıntılar, ancak Yunus aslında daha çok 'Gece Deniz Geçişi' ile ilişkilendirilir. Jung ayrıca (31) ensest korkusunun anne tarafından yutulma korkusuna dönüştüğünü ve bunun daha sonra çocukları yutan cadı, kurt, dev, ejderha vb. gibi biçimlerde hayal gücü tarafından gizlendiğini düşünür. Kozmik planda, sembol şüphesiz her insan bedeninin ölümden sonra yeryüzü tarafından nihai olarak yutulmasıyla, yani bedenin çözülmesiyle ilgilidir, bu nedenle sembol sindirimle de ilişkilendirilebilir. Sonuç olarak, bütün olarak yutulan çocukların hâlâ hayvanın içinde yaşadığı 'mutlu sonlu' tüm hikayeler

ve sonunda kaçış, şüphesiz, bedende diriliş umudunun Hıristiyan dogmasına atıfta bulunur.

**Çiy**Göklerden inen her şeyin (yıldırım, göktaşı, meteor, yağmur veya çiğ) kutsal bir karakteri vardır. Ancak çiğin, şafağın ve yaklaşan günün gerçek habercisi olduğu için ruhsal aydınlanmaya da gönderme yapan çift bir anlamı vardır (33). Berrak, saf çiğ suyu, bazı geleneklere göre ışık fikriyle yakından bağlantılıdır. Uzak Doğu'da Hindu Meru'nun ve dünya eksenini simgeleyen diğer kutsal dağların eşdeğeri olan Kuen-Lun dağında bulunan 'tatlı çiğ ağacı'na ara sıra atıflar vardır. Işık bu ağaçtan dışarıya doğru yayılır (25) ve sinestezi süreciyle efsane ve folklorun 'şarkı söyleyen ağacı' olarak bilinir hale gelmiştir.

**Elmas**Etimolojik olarak Sanskritçeden gelmektedir.*oğlum*, 'aydınlık varlık' anlamına gelir. Işık ve parlaklığın sembolüdür. 'Adamantine' kelimesi Yunanca ile bağlantılıdır*adamas*, 'yenilmez' anlamına gelir (4). Amblemlerde, genellikle ışık saçan, mistik 'Merkez'i gösterir (56). Tüm değerli taşlar gibi, hazinelerin ve zenginliklerin genel sembolizmine, yani ahlaki ve entelektüel bilgiye katılır.

**Diana**Ormanların tanrıçası, genel olarak doğayla ve doğurganlıkla ve vahşi hayvanlarla ilişkilidir (21). Yunanca adını taşır*Hekate*, 'Uzaktan başarılı olan' anlamına gelir ve bu nedenle 'Lanetli Avcı' (Wotan gibi) ile bağlantılıdır. Köpekler eşliğinde, bir gece avcısı olur ve bu da kitonyen kültlerin şeytanlarıyla bağlantılıdır (31). Özelliklerinin ayın evrelerine göre değiştiği belirtilmiştir: Diana, Jana, Janus. Bu nedenle bazı mitolojik ve sembolik tasarımlar onu üç başlı Hekate olarak gösterir, üç biçimli ünlü bir semboldür - tıpkı üç başlı mızrak veya Kerberus'un üç başı gibi - üst dünyanın üçlü biçiminin cehennemsel tersine çevrilmesi. Diel'e göre, yeraltı dünyasının bu üçlü sembolik biçimleri aynı zamanda insanın üç temel 'dürtüsünün' sapkınlığına da işaret eder: koruma, üreme ve ruhsal evrim. Eğer durum buysa, o zaman Diana Kadın doğasının korkunç yönünü vurgular. Bununla birlikte, bakirelik yeminleri nedeniyle, Venüs'ün aksine, ahlaki açıdan iyi bir karaktere sahipti; bu da aşağıdaki resimde görülebilir:*Hippolitus* Euripides'in.

**Sindirim** Yutmanın, hakimiyetin, özümsemenin ve çözülmenin simgesi. 'Sindirilemeyen' şey, çözülemeyen, yani fethedilemeyen veya özümsenemeyen şeydir. Simyacılar sindirimi ejderha ve yeşil renkle özdeşleştirdiler (bu, doğanın indirgenemez unsurunu temsil eder, süblime edilebilen veya ruha dönüştürülebilen veya başka bir deyişle 'sindirilebilen' maddelerle tezat oluşturur). Romanesk ikonografi, eski bir

midelerinde gerçek ve masalsı hayvanları yutan veya kusan sıra dışı sayıda canavar, onları bütünüyle yemişlerdir. Buradaki sembolizm, az önce ana hatlarını çizdiğimiz şey olmalı, yani yamyamın düşmanının hayati organlarını yiyip sindirerek sonunda onu yendiği ve kurbanının potansiyellerini kendi içinde birleştirdiği inancına paralel ama aynı zamanda ona aykırı.

**Dionysos**Cehennem tanrısı ve arzunun engellenmemiş bir şekilde serbest bırakılmasının veya herhangi bir engellemenin veya baskının kaldırılmasının sembolü (15). Nietzsche, Apollon ve Dionysos arasındaki karşıtlığa, sanatın ve yaşamın uç görüşlerinin sembolleri olarak dikkat çekmiş ve insanı sırasıyla düzene veya kaosa; veya başka bir deyişle, Freudcu ölüm arzusuna uygun olarak varoluşa ve sonsuz yaşama veya kendini yok etmeye doğru çekmiştir. Küçük Asya'dan veya İskit'ten geldiği varsayılan Yunan tanrısının doymak bilmez karakteri, fallik bir çam kozalağıyla taçlandırılmış thyrsus veya yılan, at, boğa, panter, erkek keçi ve domuz gibi kendisine atfedilen niteliklerde açıkça görülmektedir. Jung'a göre Dionysos miti, her bireyin, coşkunun en uç noktasına taşınan duygulanımlar ve orjinin karakteristiği olan zamandan 'önceki zamana' kaçma dürtüsü sonucu yaşadığı 'tutkulu çözülmenin' uçurumunu simgeler; dolayısıyla mit, bilinçdışı bir dürtünün temsilcisidir (32).

**Kaybolma**Birçok halk masalında, ortaçağ efsanelerinde ve mitlerinde, aniden 'kaybolmalar' meydana gelir. Bazen bu, kaybolan nesnenin uzak bir yere taşınmasının bir sonucu olarak ve bazen de saf ve basit bir yok etme veya yıkımın bir sonucu olarak gerçekleşir. Psikolojik olarak, bu bir bastırma sembolüdür, özellikle kaybolan nesne kötü niyetli veya tehlikeliyse. Gerçekte, bir büyülenme biçimidir.

**Disk**Güneşin ve aynı zamanda göklerin bir amblemi. Çin'de, 'kutsal disk' göksel mükemmelliğin bir sembolüdür (5) ve aslında gökyüzünü temsil eden disk (yeşim diski olarak adlandırılır)*Pi*) ortasında bir delik vardır. 'Kanatlı disk', günümüzde hala işaretlerde ve amblemlerde kullanılan en yaygın antik sembollerden biridir; en derin anlamıyla, yüceltme ve başkalaşım halindeki maddeyi temsil eder. Diskin yanında sıklıkla görülen iki küçük yılan, karşıt güçlerin dengesine gönderme yapan caduceus'un yılanlarıdır (59). Ancak daha ezoterik bir anlamda, kanatlı disk hareket halindeki diski, uçuş halindeki diski ifade eder; bu nedenle bugün havayı ve uzayı nasıl yöneteceğini öğrenmiş bir çağ tarafından yaratılan amblemlerde doğru bir şekilde kullanılmaktadır.

**Kılık değiştirmek**Kılık değiştirme -ya da daha doğrusu 'travestilik'- karşı cinse ait kıyafetlerin giyilmesinde temel bulur. Eliade'ye göre bu,

orjinin sembolizmine benzer ve sıklıkla orjide uygulanır. Amacı, Platon'un Diyaloglar'ında (17) bahsettiği varsayımsal, ilkel, androjen varlığı yeniden canlandırmaktır. Zimmer, bazı tutarsızlıklara rağmen bu sembolizmi doğrular ve Hindistan'da her yıl yağmur mevsiminin başlangıcında bir filin kadın kılığında erkekler tarafından alay halinde götürüldüğü ve bu şekilde anne doğasına saygı gösteren bir ayin yapıldığını belirtir (60).

**Ayrışma** En basit sembolü Y harfidir, tıpkı X harfinin de Y harfi olması gibi. en basit ters çevirme sembolü. Bir kavşak, farklı yolların ikiliği veya çokluğu fikrine karşılık gelir. Antik imgelerde (14.-18. yüzyıllar), bazı çarmıhların haçı bazen bir Y biçiminde gösterilir.

**Parçalanma**Parçalara ayırma veya uzuvdan uzuv koparma eyleminin altında önemli bir sembol yatar. Sembolün kullanım şekline dair bazı örneklerle başlayalım. En bilineni, Set tarafından parçalara ayrılan ve parçaları dağıtan ve ardından İsis'in titizlikle arayıp bir parça hariç olmak üzere tekrar bir araya getirdiği Osiris mitidir. Aynı hikayeyi anlatan birçok efsane ve halk hikayesi vardır: devlerin bedenleri parçalara ayrılır ve sonra sihirli bir şekilde tekrar bir araya getirilir. Niebelungen destanında Siegmund'un kılıcı tamir edilemeyecek şekilde çeşitli yerlerinden kırılmıştır; yalnızca oğlu Siegfried onu yeniden dövebilir. Heinrich Zimmer'e göre, Hint mitolojisinde biçimsiz ejderha Vritra'nın parçalanması, çokluğun ilkel birlikten nasıl ortaya çıktığını ortaya koyar. Hint mitolojisi ayrıca çokluğun yaratılmasının, kefareti tüm varoluşun birliğe yeniden entegre edilmesini ima eden Indra'nın günahının sonucu olduğunu savunur. Coomaraswamy, fedakarlığın anlamının aslında bu yaratıcı ve yıkıcı hareket olduğunu savunur - gerçekliğin sistol ve diyastol'ü; günümüz kozmogoni teorileri bu görüşü destekler (60). Bireyin ve onun ruhsal yaşamının bakış açısından, Greko-Rus filozof Gurdjieff'in (Ouspensky'ye göre)*Mucizevi Olanın Peşinde*) 'İnsanın Uyumlu Eğitimi Enstitüsü'nü, dikkatin ve ruhsal Birliğin tüm dağılmasına (veya 'parçalanmasına') son verme ihtiyacı temelinde kurdu. Kendi zamanlarında, simyacılar ruhsal bileşenlerin içsel ayrılık durumunu, aşamalar vasıtasıyla sembolize etmenin bir yolunu bulmuşlardı.*opus*, adını verdikleri*çözüm, kalsinasyon, yakma*, bazen onları kişisel kurbanlar veya bedenin sakatlanması gibi sembollerle tasvir ederek, örneğin annenin ellerini veya aslanın pençelerini kesmek gibi (33). Origen için, Hristiyanlığın amacı, insanın içsel Birlik varlığına dönüştürülmesinden başka bir şey değildi. Tersine, Jung için, bilinçaltı tarafından ele geçirilmek (yani, kaprisler, çılgınlıklar ve saplantılar tarafından) hiçbir şey değildir

kaotik bir çoğulluğa parçalanmaktan uzak. Ayrıca, yer değiştirme veya *ayrışma*çocuğun anne karnında büyümesinin (ve mistik) karşılığıdır *sonuç*). Bu şekilde, o zaman, içe dönük, yozlaştırıcı veya yıkıcı bir süreci temsil eden her sembol, örneğin bir kayanın birçok parçaya bölünmesi gibi, birliğin çokluğa dönüşmesine dayanır. Bedenin sakatlanması, birleşmiş olanın ayrılması, ruhtaki benzer durumların çok sayıda sembolüdür.

**Kadın**İğ ve mekik gibi, eğirme de zamanı, yaratılışın başlangıcını ve devamını simgeler. Eğirmelerin cinsel bir anlamı da vardır. Bunlar, yaşam ipliğini eğiren ve onu kısa kesen Parcae'nin nitelikleridir (56, 38).

**Köpek**Sadakatin bir simgesi ve bu anlamda ortaçağ mezarlarındaki oymalarda kadınların ayaklarının dibinde sıkça görünür; aynı şekilde, erkeğin bir özelliği olan aslan, yiğitliği sembolize eder (20). Hıristiyan sembolizminde, köpeğin başka bir anlamı daha vardır, bu da çoban köpeğinin işlevinden kaynaklanır: sürüyü korumak ve yönlendirmek, ki bu bazen rahibin bir alegorisi haline gelir (46). Daha derin bir anlamda, yine de yukarıdakilerle ilişkili olsa da, köpek - tıpkı akbaba gibi - ölülerin 'Gece Deniz Geçişi'ndeki yoldaşıdır, bu da anne ve diriliş sembolizmleriyle ilişkilendirilir. Boğanın Mithraic kurban edilmesini tasvir eden sahnelerde göründüğünde de benzer bir öneme sahiptir (31). Simyada, bir sembolden ziyade bir işaret olarak kullanılmıştır. Bir kurt tarafından yutulan bir köpek, antimon yoluyla altının arıtılmasını temsil eder.

**Bebek veya Kukla**Bebek, bir sembol olarak, geleneksel sembolizmin ana akımından daha çok psikopatolojide görünür. Birçok ruhsal hastalıkta hastanın dikkatlice sakladığı bir bebek yaptığı iyi bilinir. J.-J. Rousseau'ya göre, hasta kişinin kişiliği oyuncağa yansıtılır. Diğer durumlarda, bir erotomani veya annelik içgüdüsünün sapması biçimi olarak yorumlanmıştır: kısaca, çocukluktan kalma veya çocukluk durumuna gerileme. Son zamanlarda, sözde 'Pop-art'ta, bebekler 'gayri resmi' resimsel imgelere dahil edilmiştir. İspanya'da Modesto Cuixart, bu türün en dramatik ve derin eserlerini üretmiştir; bunun bariz sembolizmi Rönesans sanatının 'putti'siyle ilişkilidir, ancak anlamın tersine çevrilmesiyle, bu bebekler bombalar ve diğer yıkım güçleri tarafından yok edilen çocukların cesetleriymiş gibi sakatlanmış ve kirlenmiş olarak gösterilmiştir.

**Yunus**Yunus figürü birçok alegori ve amblemde, bazen de çoğaltılmış olarak görülebilir. İki yunus—veya belirsiz bir balığı temsil eden figürler—aynı yöne işaret ettiğinde, çoğaltma, yalnızca süsleme için ikili simetri yasasının emirlerine uyuyor olabilir.

tal sebeplerden dolayı veya basit bir denge sembolü olabilir. Ancak ters düzenleme, yani bir yunusun yukarıyı, diğerinin aşağıyı işaret ettiği düzenleme, her zaman evrim ve evrimin ikili kozmik akımlarını sembolize eder; 17. yüzyıl İspanyol yazarı Saavedra Fajardo'nun 'Ya yukarı ya da aşağı' derken kastettiği şey budur. Yunus, kendi başına kurtuluşun bir alegorisidir ve onu insanın dostu olarak gösteren eski efsanelerden esinlenmiştir. Figürü, çapa (kurtuluşun bir başka sembolü), pagan, erotik tanrılar ve diğer sembollerle ilişkilendirilir (20). Antikler ayrıca yunusun deniz hayvanlarının en hızlısı olduğuna inanıyorlardı ve bu nedenle, Francesco Colonna'nın amblemleri arasında bir çapaya sarılmış olarak gösterildiğinde, durdurulmuş hızı, yani ihtiyatı ifade eder.

**Kapı**Dişil bir sembol (32), buna rağmen, sembolik deliğin tüm imalarını içerir, çünkü deliğe erişim sağlayan kapıdır; bu nedenle önemi duvarın antitezidir. Tapınak kapısı ile sunak arasında, çevre ile merkez arasındaki ilişki aynıdır: her iki durumda da iki bileşen eleman birbirinden en uzakta olsa da, yine de bir bakıma birbirlerine en yakındırlar çünkü biri diğerini belirler ve yansıtır. Bu, cephenin neredeyse her zaman bir sunak parçasıymış gibi ele alındığı katedrallerin mimari süslemelerinde iyi bir şekilde gösterilmiştir.

**Çift**Her çoğaltma vakası ikilik, dengeli simetri ve zıt kuvvetlerin etkin dengesiyle ilgilidir. Çift imgeler, formların veya figürlerin simetrik çoğaltılması -örneğin armalardaki destekçiler- tam olarak bunu sembolize eder. Ancak yatay bir eksene dayalı, üstteki figürün alttakinin tersi olduğu her çoğaltma vakası, seviye sembolizminden kaynaklanan daha derin bir anlama sahiptir. Kabalistik amblemlerde sıklıkla ikili bir varlık bulunur, üstteki figür Metatron ve alttaki Samael olarak bilinir; onlar hakkında yaşam için ayrılmaz yoldaşlar oldukları söylenir (57). Bu imgenin altında tüm fenomenlerin temel ikircikliğinin bir sembolü yatıyor olabilir veya daha doğrusu İkizler burcunun büyük mitine atıfta bulunuyor olabilir.

**Güvercin**Slavlar, ölümde ruhun bir güvercine dönüştüğüne inanırlar (4). Bu kuş, tüm kanatlı hayvanların genel sembolizmine, yani maneviyata ve yüceltme gücüne katılır. Ayrıca, Vizigot ve Romanesk sanatta yaygın olan bir motif olan ruhların sembolüdür (46). Kutsal Yazılardan esinlenen Hristiyanlık, Üçlü Birliğin üçüncü kişisini -Kutsal Ruh- bir güvercin şeklinde tasvir eder, ancak o aynı zamanda Pentekostal ateş dilinin görüntüsüyle de temsil edilir (4).

**Ejderha**Dünyanın çoğu kültüründe bulunan muhteşem bir hayvan ve evrensel, sembolik bir figür - ilkel ve oryantal olduğu kadar klasik. Efsanevi ejderhanın morfolojik bir çalışması şu sonuca varır:

yılanlar, timsahlar, aslanlar ve tarih öncesi hayvanlar gibi özellikle saldırgan ve tehlikeli olan çeşitli hayvanlardan alınan bir tür element karışımıdır (38). Krappe, tufan öncesi canavarların kalıntılarının keşfinin yarattığı şaşkınlığın efsanevi ejderhanın oluşumunda katkıda bulunan bir etken olabileceğine inanıyor. Sonuç olarak ejderha, 'hayvansal şeyler' anlamına geliyor *mükemmellik*, ve burada onun sembolik anlamının ilk bakışını görüyoruz, Sümerlerin hayvanı 'düşman' olarak kavramıyla ilişkili, daha sonra şeytana bağlanmış bir kavram. Bununla birlikte, ejderha gibi diğer tüm içgüdü sembolleri antik çağların ahlak dışı dinlerinde bazen tahtta oturur ve neredeyse tanrılaştırılmış olarak görünür, örneğin Çin Mançu hanedanına ve Fenikelilere ve Saksonlara ait sancaklarda ve flamalarda olduğu gibi (4). Birçok efsanede, en derin sembolik anlamını örten ejderha, savaşın en büyük sınav olduğu kadim düşmanın tam da bu anlamıyla görünür. Apollon, Cadmus, Perseus ve Siegfried ejderhayı yener. Birçok hagiografi şaheserinde, şövalyeliğin koruyucu azizleri—Aziz George ve Başmelek Aziz Michael—canavarın öldürülmesi eyleminde tasvir edilir; Carpaccio'nun Aziz George'u, Raphael'in Aziz George'u veya Bermejo'nun Tous'un Aziz Michael'ı dışında başkalarını hatırlamaya gerek yok. Efsanelerin sembolizmine tarihsel ve sosyolojik bir yaklaşımı tercih etme eğiliminde olan Dontenville'e (16) göre ejderhalar ülkeyi (veya sembol psikolojik bir imada bulunursa bireyi) etkileyen salgınları ifade eder. Solucan, yılan ve timsah, hepsi kendi özel yollarıyla ejderha kavramıyla yakından bağlantılıdır. Fransa'da ejderha, genel olarak Gargantua ve devlerin yanı sıra ogre ile de ilişkilidir. Schneider'e göre ejderha bir hastalık sembolüdür (51). Ancak anlamına daha fazla girmeden önce, bu canavara yapılan göndermelerin ne kadar yaygın olduğunu göstermek için birkaç örnek verelim. Klasikler ve İncil ona çok sık atıfta bulunarak bize görünüşü, doğası ve alışkanlıkları hakkında ayrıntılı bilgi sağlar. Ancak açıklamaları, Pinedo'nun belirttiği gibi, bir değil birkaç tür ejderhaya işaret ediyor: 'Bazıları ona kanatlı bir yılan biçimini veriyor; havada ve suda yaşıyor, çeneleri çok büyük, insanları ve hayvanları önce devasa kuyruğuyla öldürdükten sonra yutuyor. Tersine, diğerleri onu karasal bir hayvan yapıyor, çeneleri oldukça küçük, devasa ve güçlü kuyruğu bir yıkım aracı ve ayrıca uçuyor ve öldürdüğü hayvanların kanıyla besleniyor; onu amfibi olarak düşünen yazarlar var, bu durumda başı uzun dalgalı saçlı güzel bir kadının başı oluyor ve önceki versiyonlardan bile daha korkunç.' İncil'de ejderhaya şu referanslar var: Daniel xiv, 22, 27; Mika i, 8; Yeremya xiv, 6; Vahiy xii, 3, 7; İşaya xxxiv, 13 ve xliii, 20. Rabanus Maurus tarafından da başka bahisler var

(*Opera*, III), Pliny (VIII, 12), Galen, Pascal (*De Coronis*, IX) ve bu yazarların ejderhaya atfettiği diğer özellikler arasında özellikle şu ilginç noktalar yer alır: güçlü ve uyanıktır, olağanüstü keskin bir görüşe sahiptir ve isminin Yunanca kelimeden geldiği anlaşılmaktadır*derin*('(görme'). Bu nedenle, korkunç imalarına açıkça zıt olarak, tapınakları ve hazineleri (grifon gibi) koruma işlevi verildi ve ayrıca bir kehanet ve bilgelik alegorisine dönüştürüldü. İncil'de, sembolün vurgulanan olumsuz tarafıdır; Herod'un Suriye'deki anagramının ilginç olduğunu belirtmek gerekir—*ierud*Ve*es* —'alevli ejderha' anlamına gelir (46). Bazen ejderha bir dizi baş ile tasvir edilir ve sembolizmi, tüm sayısal artışın gerileyen ve içe dönük anlamı göz önüne alındığında, buna uygun olarak olumsuz hale gelir. 'Ve işte yedi başı ve on boynuzu olan ve başlarında yedi taç bulunan büyük bir kızıl ejderha(), Vahiy'in sözleriyle (xii, 3). Diğer durumlarda, ejderha amblemlerde kullanılır, bu durumda hayvanın sembolizminden önce gelen, biçim veya şeklin sembolizmidir, örneğin, ejderhanın kuyruğunu ısırması—Gnostik*Ouroboros*, tüm döngüsel süreçlerin ve özellikle zamanın sembolü. Ejderha simyada oldukça sık yer alıyordu; simyacılar için, birbirleriyle savaşan bir dizi ejderha, *çürüme*(Elementleri ayırma veya psişik parçalanma). Ve kanatlı ejderha değişken elementi temsil ederken, kanatsız yaratık sabit elementi temsil ediyordu (Albert Poison'a göre). Muhtemelen bu canavar en çok Çin'de kullanılmış ve en büyük dönüşüm derecesine ulaşmıştır. Burada imparatorluk gücünün bir amblemi haline gelir. İmparator beş pençeli ejderhayı süs eşyaları arasında sayarken, sarayındaki yetkililer yalnızca dört pençeliyi tutma hakkına sahipti (5). Diel'e göre, Çin'in genel ejderhası kötülüğün üstesinden gelinmesini ve yüceltilmesini sembolize eder (15), çünkü ima edilen şey, Aziz George'un üstesinden geldiğinde ona itaat eden ejderha gibi, 'fethedilmiş ejderha'dır. Frazer, Çinlilerin yağmur dilediklerinde tahtadan ve kağıttan kocaman bir ejderha yapıp alay halinde taşıdıklarını; ancak yağmur yağmazsa ejderhayı yok ettiklerini (21) anlatır. Chuang-tzu, bunun, en derin ve her şeyi kapsayan kozmik öneme sahip ejderha ve yılanın 'ritmik yaşam'ın sembolleri olmasından kaynaklandığını savunur. Ejderha/şimşek/yağmur/bereket ilişkisi eski Çin metinlerinde çok yaygındır (17), bu nedenle efsanevi hayvan Yukarı Sular ile dünya arasındaki bağlantı halkası haline gelir. Ancak, Çin mitolojisindeki ejderha hakkında genelleme yapmak imkansızdır, çünkü yeraltı, hava ve su ejderhaları vardır. 'Dünya ejderhayla birleşiyor' yağmur yağdığı anlamına gelir. O halde, ikisi arasında aracı olarak önemli bir rol oynar

Üç seviyeli sembolizmin temel özellikleriyle ilişkilendirilen kozmik güçlerin aşırılıkları, yani: en yüksek maneviyat seviyesi; fenomenal yaşamın ara düzlemi; ve aşağı ve yersel güçlerin alt seviyesi. Anlamının ilişkili ve güçlü bir kısmı güç ve hızdır. Ejderhanın en eski Çin imgeleri, atın imgelerine çok benzer (13). Ezoterik Çin düşüncesinde, renk sembolizmiyle bağlantılı ejderhalar vardır: kırmızı ejderha yüksek bilimin koruyucusudur, beyaz ejderha bir ay ejderhasıdır. Bu renkler gezegenlerden ve Zodyak burçlarından gelir. Batı dünyasında Orta Çağ'da ejderhalar, bir kartalın boğazı ve bacakları, devasa bir yılanın gövdesi, bir yarasanın kanatları ve kendi üzerine bükülmüş bir okla sonuçlanan bir kuyrukla ortaya çıkarlar. Kont Pierre Vincenti Piobb'a göre bu, bileşen parçaların ilgili potansiyellerinin kaynaşmasını ve karışmasını ifade eder: kartal göksel potansiyelini, yılan gizli ve yeraltı özelliğini, kanatlar entelektüel yükselişi ve kuyruk (çünkü form Aslan burcunun burç işaretidir) akla teslimiyeti temsil eder (48). Ancak, genel olarak konuşursak, günümüz psikolojisi ejderha sembolünü 'üstesinden gelinmesi gereken korkunç bir şey' olarak tanımlar, çünkü yalnızca ejderhayı yenen kişi kahraman olur (56). Jung, ejderhanın bir anne imgesi (yani, annelik ilkesinin veya bilinçdışının bir aynası) olduğunu ve bireyin ensestten ve onu işlemekten duyduğu tiksintiyi ifade ettiğini söyleyecek kadar ileri gider (31), ancak aynı zamanda onun oldukça basit bir şekilde kötülüğü temsil ettiğini de öne sürer (32). Ezoterik İbrani geleneği, ejderhanın gizeminin en derin anlamının dokunulmaz kalması gerektiği konusunda ısrar eder (Blavatsky tarafından alıntılanan haham Simeon ben Yochai'ye göre) (9). Evrensel ejderha (*Katolikos ofis* ) Gnostiklerin 'her şeyin içinden geçen yol' kavramıdır. Kaos kavramıyla ilişkilidir ('Kaosumuz ya da Ruhumuz her şeyi fetheden ateşli bir ejderhadır'—Philaletha, *Giriş*) ve çözülmenin (Ejderha bedenlerin çözülmesidir'). (Alıntılar Sahte Demokritos'tan alınmıştır.) Çözülmenin sembolleri ile ilgili olarak, Hermetik doktrin şu terimleri kullanır: Zehir, engerek, evrensel çözücü, felsefi sirke = farklılaşmamış olanın potansiyeli (veya*Çözmek*), Evola'ya göre. Ejderhaların ve boğaların güneş kahramanları (Mithras, Siegfried, Herkül, Jason, Horus veya Apollo gibi) tarafından savaşılan hayvanlar olduğunu ve—kadın=ejderha, cıva ve su; ve yeşil='sindirilmeyen şey' denklemlerini akılda tutarak—'ejderha Khunrath'ın “Filozoflar Kalesi”nin merkezinde yeniden belirirse, yine de fethedilmesi ve öldürülmesi gereken bir ejderhadır: kendi kendini sonsuza dek yiyen, yakıcı susuzluk veya açlık veya kör haz dürtüsünün bir imgesi olarak Merkür'dür' veya başka bir deyişle, Doğa tarafından büyülenen ve fethedilen Doğa veya değişim ve oluşun ay dünyasının gizemi

Uranüs tarafından yönetilen değişmez varlık dünyasının aksine. Böhme, *De Signatura tekrarı*, arzulayan, fakat onu tatmin edebilecek hiçbir şeye sahip olmayan iradeyi, 'açlığın kendini besleme yeteneği' olarak tanımlar (Resim VI).

**Davul**İlkel sesin sembolü ve söz, gelenek ve büyü için bir araç (60). Şamanlar davulların yardımıyla bir vecit hali yaratabilirler. İlkel davulun sembolizminde önemli olan sadece ritim ve tını değildir, aynı zamanda 'Dünya Ağacı'nın odunundan yapıldığı için ikincisinin mistik anlamı da ona yapışır (18). Schneider'e göre davul, tüm müzik aletleri arasında mistik fikirlerle en fazla dolu olanıdır; Afrika'da kalple ilişkilendirilir. En ilkel kültürlerde, en gelişmişlerinde olduğu gibi, kurban sunağıyla eş tutulur ve bu nedenle cennet ile dünya arasında bir aracı görevi görür. Ancak, kase şekli ve derisi göz önüne alındığında, toprak Elementinin sembolizmine daha uygun bir şekilde karşılık gelir. İkincil bir anlam, enstrümanın şekline dayanır ve bu açıdan en fazla anlam çeşitliliğinin olduğu belirtilmelidir. Üç temel şekil şunlardır: Kum saati biçimindeki davul, Tersine Çevirmeyi ve 'iki dünya arasındaki ilişkiyi' (Yukarı ve Aşağı) sembolize eder; yuvarlak davul, dünyanın bir imgesi olarak; ve namlu biçimindeki davul, gök gürültüsü ve şimşekle ilişkilendirilir (50).

**Kuruluk**Kuruluk, organik yaşamın ilkesine doğrudan zıt bir ilkedir. İkincisi, toprağın verimliliğiyle ilişkilidir—bitkiler ve hayvan yaşamı. Öte yandan kuruluk, psişik 'iklimin' bir ifadesidir. Erkekliğin, tutkunun, Ateş Elementinin baskınlığının bir işaretidir (2). Bilinçdışının derinliklerine dalmış bir ruh olarak 'deniz kralı'nın simgesi, şu haykırışıyla açık bir örnektir: 'Beni okyanusun sularından kurtaran ve beni karaya götüren adam, sonsuz zenginliklerle ödüllendirilecektir.' Buradaki sular, zamana ve geçici şeylere tabi olan, 'ıslaklık' dişil ilkesine uygun davranan, alçaltılmış varoluşu sembolize eder. Kuruluk, ölümsüzlüğün bir imgesidir (32); bu nedenle ruhsal güçlerini geri kazanmaya veya edinmeye hevesli bireylerin çöle, 'kuru manzaraya' yönelme eğilimi vardır *mükemmellik*; ve bu nedenle 'kuru' bir kişiliğe sahip bir adamın, görünüşe ve genel inanışa aykırı olarak, gerçekten yoğun bir şekilde tutkulu olması gerçeği. Eliade, kuru olmayı arzulamanın, etsiz, ruhsal yaşam için özlemi ifade etmek olduğunu gözlemler ve Herakleitos'un 'Ölüm, ruh için, su gibi olmaktır' özdeyişini alıntılar. Ve Orfik öğretinin bir parçasını alıntılamak gerekirse: 'Su, ruhun ölümüdür' (Clement, *Fırtına*.VI, 2, 17, 1—Kern 226); ve Porfir (*Ön perisi*., 10-11) ölülerin ruhlarının yeniden bedenlenme arzusundan dolayı suya yöneldiğini açıklar (17).

**İkicilik** Dualizm, ikili bir örüntüyü ima eden herhangi bir sistem olarak tanımlanır. ancak bir senteze dönüşme eğiliminde olan tamamlayıcı bir tez ve antitezden daha az, iki zıt ilkeden daha az karakterize edilen. Maniheist ve Gnostik dinler ahlaki ikiliklerdi. İki parçaya bölünmenin bazı kozmik biçimleri —örneğin Çin yılının iki yarıya bölünmesi, bir (*Yang*) aktif ve iyi huylu kuvvetlerin baskın olduğu ve diğerinin (*Yin*) pasif ve kötücül güçlerin hakim olduğu sistemler, ikili sistemler yerine ikiliklerdir, çünkü çift, çelişkili yönler daha geniş kapsamlı bir sistem içinde sentezlenmiştir. R. Bertrand, *Gizli Gelenek* (Paris 1943), bundan bahsediyor *Yang-Yin* sembol, şunu gözlemler: 'Dinin (ya da mistik ya da kozmik felsefenin) ikiliği teorik ya da yüzeyseldir; gerçekte, her zaman fazladan bir şey vardır—iki karşıt terimin birbirini iptal etmesini engelleyen, bu iki kuvvet ilkesinin de aynı anda değil, dönüşümlü olarak işlev görmesini zorlayan üçüncü bir terim. Böylece, siyah ve beyaz *Yin-Yang* istikrar çemberi ile sınırlanmış, *tay-çi*, etkili bir üçlü sistem oluşturmak üzere birleşirler, *Tao*.' Ancak, 'üçüncü terim' yoluyla bu çözüm, sorunu 'çözmekten' çok, onu süresiz olarak uzatmaya yarar, çünkü ima ettiği içsel denge sayesinde düalist durumun devam etmesini teşvik eder. Sanki simya sembolizminde, çözüm ve pıhtılaşmanın ikiz akımları -yükselen ve alçalan- sürekli bir rotasyonda tutuluyormuş gibidir. Ancak durum aslında böyle değildir: pozitif güçler sonunda zafer kazanır -*dönüştürmek* madde (yani, pasif, negatif veya aşağı ilke), onu kurtarın ve yukarı doğru taşıyın. İkili semboller son derece yaygındır. Birkaçını saymak gerekirse: Mısır firavunlarının kırbacı ve asası; düz ve kavisli bir kılıcın 'düz' ve 'eğik' yolu sembolize ettiği sığır ve tarımı konu alan amblemler; kabalistik sütunlar Jachin ve Boaz; Merhamet ve Şiddet.

**Ördek** Görmek **Kaz.**

**Aptallık** Yaratılışın erken evrelerinin ve bu bozulmamış duruma dönüşün bir sembolü. Bu nedenle efsaneler sıklıkla büyük günahların cezası olarak birinin dilsiz kalmasına atıfta bulunur (ki bu günahlar da tam olarak böyle bir gerilemeyi ima eder) (9).

**Aptal** İlkel inanışa göre, homunkul ve mandragora gibi kukla da ruhun bir imgesidir. Aynı şey korkuluk, bebek ve insan benzeri herhangi bir figür için de geçerlidir. Bu yüzden onun büyülü özelliklerine inanılır.

**Çoğaltma** Sembolizmde bu, Ters Çevirme kadar yaygındır. Çift renkli bir görüntü (pozitif/negatif prensipleri temsil eder) veya simetrik bir düalizm deseni veya ortak bir yatay eksene dayalı ikili bir sistem şeklinde görünebilir; bu durumda sembolik anlam, söz konusu formun veya varlığın belirsizliğini yansıtır, çünkü sembol bu formun veya varlığın orta seviyenin üstünde mi yoksa altında mı olduğunu gösterebilir. Çoğaltma,

ayrıca, aynadaki yansıma gibi, bilincin bir sembolü—gerçekliğin bir yankısı. İki sayısının sembolizmine karşılık gelir (31).

**Cüce**İki anlamlı anlamın bir sembolü. Daktiller, elfler ve cüceler gibi cüce de bilincin yörüngesinin hemen dışında kalan güçlerin kişileştirilmesidir. Halk hikayelerinde ve mitolojide cüce, küçük boyutuna uygun bazı çocuksu özelliklere sahip yaramaz bir varlık olarak görünür, ancak aynı zamanda Cabiri gibi bir koruyucu olarak da görünür - Uyuyan Güzel masalındaki 'orman cüceleri' için durum böyledir. Jung'a göre, bilinçdışının eşiğinin koruyucuları olarak kabul edilebilirler (32). Şimdi, küçüklük aynı zamanda bir deformite, anormal ve aşağılık belirtisi olarak da alınabilir; bu, o zaman, 'dans eden Şiva'nın' 'hayatın körlüğünü' veya insanın cehaletini (onun 'küçüklüğünü') simgeleyen bir iblis-cücenin yere serilmiş bedeni üzerinde dans eden bir tanrı imgesi olarak görünmesinin açıklamasıdır. Bu iblise karşı kazanılan zafer gerçek bilgeliği ifade eder (60). Benzer bir düşüncenin Rönesans heykeltıraşı Leon Leoni'nin I. Charles'ın Öfke'yi alt edişini tasvir ederken aklından geçmiş olması muhtemeldir.

# E

**Kartal**Yüksekliğin, güneş olarak ruhun ve genel olarak ruhsal ilkenin sembolü. Mısır hiyeroglif sisteminde, A harfi bir kartal figürüyle temsil edilir ve bu, yaşamın sıcaklığını, Kökeni, günü temsil eder. Kartal, güneşin tam ışığında yaşayan bir kuştur ve bu nedenle özünde aydınlık olduğu ve hava ve ateş Elementlerini paylaştığı düşünülür. Karşıtı, karanlığın ve ölümün kuşu olan baykuştur. Güneşle ve dişi doğayı dölleyen erkek faaliyeti fikriyle özdeşleştirildiği için kartal aynı zamanda babayı da sembolize eder (19). Ayrıca cesur uçuşu, hızı, gök gürültüsü ve ateşle yakın ilişkisi ile karakterize edilir. Bu nedenle, kahramanca asaletin 'ritmini' ifade eder. Uzak Doğu'dan Kuzey Avrupa'ya kadar, kartal güç ve savaş tanrılarıyla ilişkilendirilen kuştur. Havadaki aslanın yeryüzündeki karşılığıdır; bu nedenle bazen bir aslan başıyla tasvir edilir (bkz. Tello'daki kazılar). Vedik geleneğe göre, Indra'dan gelen soma'nın taşıyıcısı olarak bir haberci olarak da önemlidir. Sarmat sanatında kartal, yıldırımın ve savaşçı çabanın amblemidir. Tüm Doğu sanatında genellikle

dövüşürken gösterilmiştir; ya karasal ve göksel geyiği kuyruklarından birbirine bağlayan kuş Imdugud olarak ya da yılana saldıran Garuda olarak. Kolomb öncesi Amerika'da kartal benzer bir sembolizme sahipti ve ruhsal ve göksel ilke ile alt dünya arasındaki mücadeleyi ifade ediyordu. Bu sembolizm Romanesk sanatta da görülür. Antik Suriye'de, bir kimliklendirme ayininde, insan kollu kartal güneş tapınmasını sembolize ediyordu. Ayrıca ruhları ölümsüzlüğe götürüyordu. Benzer şekilde, Hıristiyanlıkta kartal cennetten gelen bir habercinin rolünü oynardı. Theodoret kartalı kehanet ruhuna benzetmiştir; genel olarak, (ya da daha doğrusu, kuşun kendisinden ziyade, süratinden dolayı kartalın uçuşu) Rabbe yükselen dua ve ölümlü insana inen lütuf ile de özdeşleştirilmiştir. St. Jerome'a göre kartal, Yükselişin ve duanın simgesidir (50). Yunanlılar arasında Ganymede'nin tecavüzüyle bağlantılı olarak, doğası gereği sembolik olmaktan çok alegorik olan özel bir anlam kazanmıştır. Daha genel olarak konuşursak, diğer tüm kuşlardan daha yükseğe uçtuğuna inanılırdı ve bu nedenle

Arma kartalı.

ilahi görkemin en uygun ifadesi olarak kabul edildi. Yukarıda bahsedilen kartal ve yıldırım arasındaki bağlantı, Makedonya sikkelerinde ve Roma *işaret.*Uçma ve patlama yeteneği, daha aşağılık güçlere hükmetmek ve onları yok etmek için yükselmek, şüphesiz tüm kartal sembolizminin temel karakteristiğidir. Jüpiter'in kuşu olarak teriyomorfik fırtınadır, en uzak antik çağın 'fırtına kuşu'dur, Mezopotamya'dan türemiştir ve oradan Küçük Asya'ya yayılmıştır (35). Roma sikkelerinde imparatorluk gücünün ve lejyonların amblemi olarak görülür. Temel önemi simyada değişmez, sadece simya gizemine uygulanabilir yeni bir terim kümesi edinir: buharlaşmanın sembolü haline gelir. Bir aslanı yutan bir kartal, sabit olanın uçucu tarafından buharlaşmasının sembolüdür (yani simya denklemlerine göre: kanatlar=ruh; uçuş=Hayal gücü veya ruhların zaferi)

(İnvolütif, maddeleştirici eğilimler üzerinde) tualizing ve süblimleştirici aktivite). Diğer hayvanlar gibi, İkizler burcundayken kartal tam veya kısmi çoğalmaya uğrar. Böylece genellikle büyük mistik öneme sahip iki renkte tasvir edilen iki başlı kartal (Janus sembolüyle ilişkili) ortaya çıkar: kırmızı ve beyaz. Birçok amblemde, sembolde ve alegoride kartal bir kurbanı taşırken tasvir edilir. Bu her zaman alt varlıkların, güçlerin, içgüdülerin fedakarlığına ve daha yüksek güçlerin zaferine bir göndermedir (yani baba ilkesi,*logolar*) (50). Dante kartalı Tanrı'nın kuşu olarak adlandırır (4). Jung, sembolizminin çoklu önemini görmezden gelerek, onu uzaydaki belirli bir konumdan kaynaklanan tüm sonuçlarla birlikte basitçe 'yükseklik' olarak tanımlar. Öte yandan, Kartal takımyıldızı, kuşun hareketini o kadar yakından takip eden ve görünmeyen bağlarla onu takip ediyormuş gibi görünen Kova'nın sürahisini taşıyan adamın hemen üstüne yerleştirilir. Bundan, Kova'nın Ganymede ile ve ayrıca 'tanrıların kendilerinin bile Uranüs yaşam güçlerinin suyuna ihtiyaç duyması gerçeğiyle' (40) özdeşleştirilmesi gerektiği çıkarımı yapılmıştır.

**Mısır Başağı**Bir doğurganlık amblemi ve güneşin bir niteliği (8). Ayrıca, çimlenme ve büyüme fikrini sembolize eder—herhangi bir uygulanabilir potansiyelin gelişimi. Demet, bireysel kulağınkini doğrulayan sembolik bir öneme sahiptir: bir 'demet' sembolizminde bulunan bütünleşme ve kontrol fikirlerini, tek bir kulakta örtük olan doğurganlık veya artış fikirlerine ekler. Genel olarak konuşursak, tüm demetler, demetler ve püsküller, bütünleşmiş ve uygun bir amaca yönlendirilmiş psişik güçleri temsil eder (Resim VII).

**Dünya,**Kuzey yarımküre, pozitif ilkeye karşılık gelen ışığı temsil eden yer olarak kabul edilir*Yang*; Güney karanlığın güneyiyle bağlantılıdır ve buna karşılık gelir*Yin.*Dolayısıyla kültürel hareketler Kuzey yarımkürelerden Güney yarımkürelere doğru kaymaktadır (40).

**Deprem**En ilkel ve astrobiyolojik kültürler depremin nedenini teriyomorfik bir şeytana bağlar. Japonya'da dünyanın devasa bir balık tarafından; Sanskrit edebiyatında bir kaplumbağa tarafından; Kuzey Amerika'da bir yılan tarafından desteklendiği varsayılır. Deprem, tüm felaketlerin genel önemini paylaşır - belirli bir süreçteki ani değişim, daha iyiye veya daha kötüye doğru olabilir. Bazen depremin doğurganlığı artırdığı düşünülür. Temel olarak, fedakarlığın ve kozmik Tersine Çevirmenin evrensel sembolizminin bir uygulamasıdır (35).

**Büst**Her bir kukla, bir varlığın imgesi olarak, o varlığın psişik yönünü ifade eder. Bu nedenle, Jung'un büyü ve psişik olanın pratikte aynı şey olduğu iddiası göz önüne alındığında, büyüdeki kuklaların önemini anlamak kolaylaşır. Bir kişinin kukla olarak yakılması -hala tamamen ortadan kaldırılmamış eski bir uygulama- o zaman, yalnızca güçsüz bir

gerçek kişiye saldıramayan birinin aksine -bunun ikincil bir düşünce olması da mümkün olsa da- o kişinin imajına, yani başkalarının zihninde yarattığı izlenime karşı bir eylemdir -hafızasına ve ruhsal varlığına karşı. Hatıralar ve portreler de benzer bir temelde açıklanabilir, çünkü bunlar zihinde ait oldukları gerçek kişiyle değil,*imago*veya o kişinin içimizdeki yansıması. Sonuç olarak, kukla bir varlıktan ziyade bir imgenin sembolüdür.

**Parıltı**Evola'ya göre, farklılaşmamışlığın veya çözülmenin kuvvetinin sembolüdür.

**Yumurta**Rusya ve İsveç'teki pek çok tarih öncesi mezar, ölümsüzlük amblemleri olarak bırakılmış kil yumurtaları ortaya çıkarmıştır (17). Mısır hiyerogliflerinin dilinde, yumurtanın belirleyici işareti potansiyeli, neslin tohumunu, yaşamın gizemini temsil eder (19). Bu anlam, açıkça madde ve düşünce için bir kap olduğu fikrini ekleyen simyacılar arasında devam etti (57). Bu şekilde yumurta kavramından, çoğu sembolik gelenekte -Hint, Druid, vb.- bulunabilen kozmik bir sembol olan Dünya Yumurtası'na geçiş gerçekleştirildi (26). Uzayın tonozu bir Yumurta olarak bilinmeye başlandı ve bu Yumurta, yedi kat kat katmandan oluşuyordu -Yunanlıların yedi cennetini veya küresini temsil ediyordu (40). Çinliler, ilk insanın Tien'in gökten düşürdüğü ve ilkel sularda yüzdürdüğü bir yumurtadan çıktığına inanırlar. Paskalya yumurtası, bu inançların özünü ileten bir ölümsüzlük amblemidir. Brahma'nın içinden fırladığı altın yumurta, merkezi bir nokta (veya delik) bulunan Pisagor çemberine eşdeğerdir. Ancak bu sembol en sık Mısır'da ortaya çıkmıştır. Mısır natüralizmi (Mısırlıların yaşam fenomenleri hakkındaki doğal merakı), kapalı kabuğun içinde gizli bir hayvan büyümesinin gerçekleştiğinin farkına varılmasıyla harekete geçmiş olmalı; buradan, gizli şeylerin (okült veya var olmayan gibi görünen) aktif olarak var olabileceği fikrini, benzetme yoluyla türetmişlerdir.*Mısır Ritüeli*, evren 'ikili kuvvetin Büyük Birinin saatinde gebe kalan yumurta' olarak adlandırılır. Tanrı Ra yumurtasında muhteşem bir şekilde sergilenir. Bir papirüs üzerindeki bir çizim, *Oedipus Mısırlı*Kircher'in (III, 124) bir mumyanın üzerinde yüzen bir yumurtanın görüntüsünü gösterir ve bu, bundan sonraki yaşam umudunu simgeler. Kanatlı küre ve topunu iten böcek benzer çağrışımlara sahiptir (9). Bir çeşmenin fışkırmasına yerleştirilen Paskalya zamanı 'dans eden yumurta' geleneği, Krappe'ye (sadece Slavlara atıfta bulunur) göre, o yılın o zamanında güneşin gökyüzünde dans ettiği inancına dayanır. Litvanyalıların şu şekilde devam eden bir şarkısı vardır: 'Güneş gümüş bir dağın üzerinde dans ediyor; ayaklarında gümüş çizmeler var' (35).

**Mısır** İnsandaki hayvanın geleneksel bir sembolü (57). Bu nedenle, 'dışarı çıkmak' Mısır'ın anlamı duyusal ve maddi olanı terk etmek ve Kızıldeniz ve çölü aşarak Vaat Edilen Topraklara doğru ilerlemektir: üstün, aşkın bir duruma doğru ilerlemektir (46). Sembol Gnostik bir semboldür.

**Elementler,**Elementlerin dört parçalı dağılımı, kesin bir dille ifade etmek gerekirse, maddenin üç haline ve bunlar aracılığıyla maddenin dönüşümünü gerçekleştiren etkene karşılık gelir ve sembolizmde sıklıkla gösterilen, dört sayısının istikrarı ve türetilmiş yasaları kavramına karşılık gelir. Toprak (veya katılar), su (veya sıvılar), hava (veya gaz) ve ateş (maddenin dönüşümlerini gerçekleştiren sıcaklık) Batı'da Sokrates öncesi dönemlerden itibaren maddi varoluşun ve yakın bir paralelde manevi yaşamın 'Ana Noktaları' olarak düşünülmüştür. Bu nedenle Gaston Bachelard (3) şunları gözlemler: 'Dünyevi sevinç zenginlik ve engeldir; suda yaşanan sevinç yumuşaklık ve dinginliktir; ateşli haz arzu ve sevgidir; havadaki haz özgürlük ve harekettir.' Jung geleneksel yönleri vurgular: 'Elementlerden ikisi aktiftir - ateş ve hava, ikisi pasiftir - toprak ve su.' Bu nedenle ilk ikisinin eril, yaratıcı karakteri ve ikinci çiftin dişil, alıcı ve itaatkar doğası (33). Elementlerin hiyerarşik önem veya öncelik sırasına göre düzenlenmesi çağdan çağa ve yazardan yazara değişmiştir; bunu etkileyen faktörlerden biri, bazen 'eter' olarak adlandırılan, bazen serbestçe 'ruh' veya 'şeylerin ruhu' anlamında 'öz' olarak adlandırılan 'beşinci Element'in kabul edilip edilmeyeceği sorusu olmuştur. Yaratılışın içe dönme veya maddeleşme olması nedeniyle, hiyerarşik ilerlemenin en ruhsal olandan en maddi olana doğru ilerlemesi gerektiği kolayca anlaşılacaktır. O halde, Köken'deki beşinci Element ile başlayarak, onu demiurgos'un gücüyle özdeşleştirerek, sonra hava (veya rüzgar) ve ateş, sonra su ve son olarak toprak gelir; veya başka bir deyişle, tutuşkan veya hava durumundan türeyerek sıvı ve son olarak katı gelir. Beşinci Elementin (basitçe yaşamın başlangıcı olarak düşünülür) hava ve ateşle bağlantısı kendiliğinden açıktır. Schneider, Hindu geleneğini yorumlarken şunu gözlemler: 'Denklem kurabiliriz: ses eşittir nefes, rüzgar, yaşam ilkesi, dil ve ısı (veya ateş)' (50). Şimdi, Schneider devam ediyor ve buradaki kriteri esas olarak psikolojiktir - *oryantasyon*Elementlerin her zaman akılda tutulması gereken önemli bir faktördür; örneğin, toprağa (veya suya) doğru yöneltilmiş ateş erotik bir Elementtir, ancak havaya doğru yöneltilmişse arınmayı temsil eder. Çin mitolojisinin iki Elementin kaynaşmasını ifade eden dört mistik varlığından bahseder: ateş ve havayı birleştiren anka kuşu, yeşil ejderha hava ve toprak, kaplumbağa toprak ve su ve beyaz kaplan su ve ateş (50). Bachelard, psişik yaşam (veya sanatsal

ilham), hiçbir görüntü dört Elementi barındıramaz, çünkü böyle bir birleşim nötrleştirmeye veya dayanılmaz bir çelişkiye eşdeğer olurdu. Ona göre gerçek görüntüler üniter veya ikili; tek bir maddenin monotonlarını veya ikisinin birleşimini yansıtabilirler (2). Uyumlar teorisi sayesinde Elementler, belirli bir noktaya kadar dört çağ ve pusula noktalarıyla ilişkilendirilebilir.

**Fil**Fil sembolizmi, efsanevi bir karakterin belirli ikincil çıkarımlarını kapsadığı için bir bakıma karmaşıktır. En geniş ve evrensel anlamda, gücün ve libidonun gücünün sembolüdür (42). Hint geleneğine göre filler evrenin karyatidleridir. Alaylarda, kralların ve kraliçelerin taşıyıcılarıdırlar. Yuvarlak şekilleri ve gri renkleri nedeniyle bulutların sembolleri olarak kabul edilmeleri ilginçtir. Büyülü düşüncenin bir cilvesiyle, önce filin bulut yaratabileceği inancı, sonra da kanatlı fillerin efsanevi varsayımı ortaya çıktı. Bir dağ tepesi veya ana hatları fil gibi olan bir bulut, evrenin bir eksenini temsil edebilirdi (60) ve bu fikir açıkça ilkel bir kökene sahiptir - muhtemelen Orta Çağ'da filin bilgeliğin (49), ılımlılığın, sonsuzluğun ve ayrıca merhametin (8) bir sembolü olarak kullanılmasının ardında yatan şeydir.

**Amblemler**Amblemlerin kullanımı en yaygın olduğu dönemde (16.-18. yüzyıllar), bazen sembolik sözdizimine dayanarak bir amblemin gerçek varyasyonlarını, genellikle dini olanları yaratmak gelenekti. Kutsal Kalp'e dayalı amblemlere birkaç örnek verdik.

**İmparator,**Tarot destesindeki dördüncü gizem. Burada, altın bir küp olan bir tahtta oturan bir figürün alegorik biçimini alır. Üstünde siyah bir kartal vardır. Ellerinde bir dünya küresi ve üzerinde bir fleur-de-lis bulunan bir asa tutar. Miğferinin tepesinde dört Elementin amblemleri olan dört üçgen bulunur. Giysilerinin baskın olarak kırmızı rengi, canlandırıcı ateşi veya yoğun aktiviteyi ifade eder. Bu Tarot gizemi, sopasını ve Hesperides bahçesinden aldığı altın elmaları tutan Herkül'ün görüntüsüyle yakından ilişkilidir. Tahtın altın küpü, yapıcı ve maddi ilkenin yüceltilmesini ve asadaki fleur-delis ise aydınlanmayı temsil eder. Özetle, bu kartın sembolizmi ihtişam, enerji, güç, yasa ve ciddiyet ile ilgilidir; ve olumsuz tarafta, egemenlik ve boyun eğme (59).

**İmparatoriçe,**Tarot'un üçüncü bilmecesi. Tam yüzle gösteriliyor, kendini hiyeratik bir sertlikle yukarı çekiyor. Yüzünde, açık renk saçlarla çerçevelenmiş bir gülümseme oynuyor. Nitelikleri asa, fleur-de-lis ve mor bir arka plan üzerinde gümüş bir kartal bulunan bir kalkan (maneviyatın koynunda yüceltilmiş ruhun bir amblemi). Olumlu anlamda, bu oyun kartı ideali, tatlılığı, egemenliği ifade ediyor

milleti duygusal ikna ile ele geçirir. Olumsuz anlamda, kibir ve baştan çıkarma anlamına gelir (59).

**Boşluk**Bu soyut bir fikirdir, 'Hiçlik'in mistik kavramının (nesneleri ve biçimleri olmayan ancak her şeyin tohumunu besleyen gerçeklik) antitezidir. Mısır hiyeroglif sisteminde, oyuk 'cennetin inşası için gereken özden yoksun bırakılarak yaratılan yer' olarak tanımlanır ve bu nedenle uzayla ilişkilidir. Seti I'in lahitinde, Nu'nun (veya Nou'nun) yarı dolu kabından oluşan ve ilk yarı dairenin bir tarafına doğru yerleştirilmiş ikinci bir yarı daire ile tamamlanan ters bir yarı daire oluşturan bir boşluk imgesi vardır (19).

**Büyüleyici**'Büyülenme, aşağı bir duruma indirgemedir. Mitlerde, efsanelerde ve hikayelerde bir ceza veya kötü bir gücün işi olarak görülen, alçalan bir yönde bir başkalaşımdır. Bir kişinin bir hayvana dönüşmesi olabilir (Circe hikayesindeki gibi, *Odysseia*), ya da birçok halk masalında görüldüğü gibi bir bitkiye ya da bir taşa dönüşür. Toprağın büyüsü, Eliot'un*Çorak Topraklar*Amfortas'ın günahı ve yaralanmasının yarattığı durumu hikayede yeniden üreten*Parsifal.*Büyülenme, kaybolma, uzak bir yere taşınma veya hastalık (genellikle: felç, dilsizlik, körlük) biçimini de alabilir. Bu gibi durumlarda, daha önce belirttiğimiz gibi, kendini cezalandırmayı veya yukarıdan gelen bir cezayı temsil eder. 'Geleneksel' masallarda, büyü kötü bir gücün (kara büyücü, kara büyücü, büyücü, ejderha, vb.) işiyse, kurtuluş ve kurtuluş güçleriyle tedbirli bir şekilde müdahale eden bir kahramanın eylemiyle her zaman kaldırılacaktır.

**Muhafaza**Surlarla çevrili şehir aynı zamanda 'manevi merkezin' bir imgesidir. Domenico di Michelino'nun Dante imgesinde bu şekilde tasvir edildiği anlaşılıyor; ve ayrıca Orta Çağ'da bu kılıkta sık sık 'göksel Kudüs' olarak da görünür.

**Bilmece**Simyada, bilmece makrokozmos ile mikrokozmos arasındaki ilişkiye işaret eder (57). Bu, geleneksel sembolizm açısından, bir şeyin bilmeceli yönünün onun aşkınlığını ifade ettiği anlamına gelir. Eliade, kratophanies ve teofaniler hakkındaki şaşırtıcı şeyin kökenlerinin ilkel toplumlarda olması olduğu yorumuyla bu noktayı doğrular - ve ayrıca, ekleyebiliriz ki, Bütün'de (17). Ancak, bundan da öte, bilmece bir şekilde sembolle eşanlamlı olduğundan, aynı zamanda tüm sembolizmin metafizik doğasını da doğrular. Bilmece ayrıca edebi bir türdür (sıklıkla ezoterik bir anlamla), özellikle de 16. ila 18. yüzyıllarda hiyeroglifler ve amblemlerle birlikte işlenmiştir. 7. ve 8. yüzyıllarda İngiltere ve İrlanda'da büyük itibar gören bazı bilmeceler, öncüller olarak düşünülmelidir,

Translated from English to Turkish - www.onlinedoctranslator.com



Marguerite M. Dubois'in gösterdiği gibi*La Littérature anglaise du Moyen Age* (Paris, 1962).

**Dolaşıklık**Ağ ve bağ sembolüyle ilişkili bir sembol. Tarih öncesi çağlardan beri, ya dolaşıklık ya da bir demet veya kurdele düğümü biçiminde, süs motifi olarak kullanılmıştır. Bazen bitkisel ve hayvansal formlar, bitkisel saplara benzeyen soyut sinir kordonları veya kıvrımlar, kıvrımlar, düğümler veya iç içe geçmiş çizgiler biçimindeki canlandırılmış kordonlar kütlesinden groteskler gibi yükseliyor gibi görünür; veya bazen -ve bu daha gelişmiş bir motiftir- açıkça biçimlenmiş varlıklar, sanki bir kafesin içindeymiş gibi, birbirine dolanmış olarak gösterilir. Dolaşıklık sembolizmi, ilkel ve Romanesk sanatın yanında efsanelerde, folklorda ve mitlerde yerini alır. Böylece bir dev ağaçlara dolanır veya Uyuyan Güzel hikayesindeki şato, içinden çıkılmaz bir bitki örtüsü kütlesinin altında gizlenir. Jung, dolaşıklık sorusunu özel bir dikkatle incelemiş ve Osiris'in kendisini tamamen örten bir ağacın dallarında yatarak büyütüldüğünü hatırlamıştır. Ayrıca, bir kızın bir ağaç ve ağaç kabuğu arasında hapsedildiği bir Grimm hikayesi de vardır. Yine: Ra'nın gemisi gece yolculuğu yaparken gecenin yılanı tarafından yutulur ve bu, daha sonraki birçok ortaçağ minyatürü ve hikayesine yol açar. Jung ayrıca, dolanmanın sıklıkla güneş ve onun günlük yeniden doğuşu miti ile ilişkilendirildiğini gözlemler. Ancak, bu, Frobenius'un güneş kahramanlarıyla bağlantılı olarak bahsettiği yutma sembolünün bir çeşidinden başka bir şey değildir (31). Hindu rüyalarının anahtarında*Yagaddeva*, şöyle okunur: 'Rüya görürken bedenine sarmaşıklar, sarmaşıklar, ipler veya yılan derileri, ip veya kumaşlar dolayan kişi ölür' veya başka bir deyişle, anne kucağına geri döner (31). Loeffler'e göre, psişik düzlemde dolaşık olan bir şey, bilinçdışını, bastırılmışı, unutulmuşu, geçmişi temsil eder. Kozmik evrim düzleminde, bir yaşam döngüsünü diğerinden ayıran şey kolektif rüyadır (38) (Resim VIII).

**Erinyeler,**Klasik trajedilerde, erinyeler bazen köpek veya yılan biçiminde görünürler ki bu onların yeraltı şeytanları olarak cehennemsel karakterlerinin bir göstergesidir (31). Pişmanlığı kişileştirirler; yani suçluya yöneltilmiş yıkıcılığa dönüşmüş suçluluğun sembolleridirler (15).

**Sonsuzluk**Birkaç Roma imparatorunun paraları, ellerinde güneş ve ay tutan bir kız figüründe tasvir edilen bir sonsuzluk alegorisi taşır. Ve simyada, buna benzer imgeler vardır,*opus*'birleşim' veya 'zıtlıkların evliliği' olarak, ebedi düzenin ancak antitez, ayrılık ve değişimin ortadan kaldırılmasıyla elde edilebileceği temel ilkesini gösteren. Sonsuzluk, hem 'Mithraik Kronos'ta hem de Ouroboros'ta (kendi kuyruğunu ısıran yılan veya ejderha) sonsuz zaman olarak da temsil edilmiştir. Anka kuşu, sonsuzluğun bir diğer simgesidir (8).

**Etiyopya** Simyasal bir sembol,*zenci*veya başlangıç aşaması simyacıların çalışmaları. Örneğin, simyacıların resimlerinden birinde görülebilir. *ihtişamlı solis*Solomon Trismosin'in (1582) yorumu. Jung'un, Zenci, Kızılderili, vahşi vb. figür ve imgelerinin yorumu—kişiliğin gölgesi veya karanlık tarafının sembolleri olarak gördüğü—ilk anlamla çelişmez, çünkü simyanın ahlaki yaklaşımı içinde,*zenci*ruhun evrim ve kendini mükemmelleştirme yoluna girmeden önceki ilk halinin kesin bir örneğidir (32).

**Fırat**Belirli coğrafi özellikler bazen geleneksel sembollerin bir parçası haline gelir; Fırat nehri bir örnektir. Bu, maddi dünyanın (veya Babil'in) içinden, evrim ve evrimin iki yönünde geçen akışkan kozmosun eşdeğeridir (57). Geniş anlamda, nehir ve aslında Herakleitos'un görüşüne göre her nehir -ezoterik doktrine girmeden- zamanın veya süreçlerin ilerledikçe geri döndürülemez doğasının bir sembolüdür.

**Havva**Yaşamın maddi ve biçimsel yönünün bir sembolü*Doğa doğallar*, veya her şeyin annesi (57). Manevi açıdan Havva, Meryem Ana'nın veya ruhların annesinin tersine çevrilmesidir. Bu düzenin tersine çevrilmeleri bazen benzer isimlerin zıt kullanımında paralel bir ifade bulmuştur, örneğin Eros (aşk tanrısı) Ares'e (savaş, yıkım ve nefret) karşı dengelenmiştir. Havva ile Meryem Ana arasındaki bu karşıtlık, Antonio de Sousa de Macedo tarafından şu eserinde incelenmiştir:*Eva ve Ave veya Maria zafer kazandı.*

**Dışkı**Gubernatis folklor araştırmalarında ve Freud deneysel psikoloji çalışmalarında, neredeyse değersiz olanın genellikle en değerli olanla ilişkilendirildiğini gözlemlemişlerdir. Bu nedenle, örneğin, efsanelerde ve halk hikayelerinde dışkı ile altın arasında şaşırtıcı bir ilişki buluruz (31), bu ilişki simyada da görülür, çünkü*zenci*ve nihai başarıya ulaşılması *aurum felsefesi*dönüşüm sürecinin başlangıcını ve sonunu oluşturur. Tüm bu sembolizm Nietzsche'nin şu cümlesinde yer alır: 'En alçaktan en yüksek zirveye ulaşır.'

**Göz**Burada söz konusu olan sorunun özü, Plotinus'un, gözün bir bakıma kendisi güneş olmasaydı güneşi göremeyeceği sözünde saklıdır. Güneşin ışığın kaynağı olduğu ve ışığın zekanın ve ruhun simgesi olduğu göz önüne alındığında, görme süreci ruhsal bir eylemi temsil eder ve anlayışı simgeler. Bu nedenle, Mısırlıların hiyerogliflerinde belirleyici bir işaret olan 'ilahi göz' *Vadza*—'Kutsal ateşi veya İnsanın zekasını besleyen' anlamına gelir (28)—aslında Osiris. Mısırlıların gözü—ya da daha doğrusu, göz bebeğinin merkezde olduğu iris çemberini—'ağızdaki güneş' (ya da yaratıcı Söz) olarak tanımlamaları da çok ilginçtir (8).

Gerçeküstücü ressam René Magritte, en büyüleyici resimlerinden birinde güneş ve ağız arasındaki aynı ilişkiyi resmetmiştir. İki göze sahip olmak fiziksel normalliği ve onun ruhsal eşdeğerini iletir ve bundan üçüncü gözün insanüstü veya ilahi olanı simgelediği sonucu çıkar. Tek göze gelince, önemi belirsizdir: bir yandan ikiden az olduğu için alt-insanı ima eder (iki göz normla eş tutulur); ama diğer yandan, doğanın gözler için belirlediği yerin üstünde, alındaki konumu göz önüne alındığında, mitolojide Cyclops'ta cisimleşmiş olan insan dışı güçlere gönderme yapıyor gibi görünmektedir. Aynı zamanda, alındaki göz, tek göz durumunda açık nedenlerle yıkım fikriyle bağlantılıdır; ama aynı şey, Siva'da (veya Shiva'da) olduğu gibi, alında üçüncü bir göz olduğunda da geçerlidir. Bu, üç sayısının sembolizminin yönlerinden birine atıfta bulunularak açıklanır: çünkü üçün aktif, pasif ve nötre karşılık geldiği söylenebilirse, aynı zamanda yaratma, koruma ve yıkım için de geçerli olabilir. Heterotopik gözler, görmenin, yani durugörünün ruhsal eşdeğeridir. (Heterotopik gözler, fantastik varlıkların, meleklerin, tanrıların vb. figürlerinde anatomik olarak eller, kanatlar, gövde, kollar ve başın farklı kısımları gibi vücudun çeşitli bölgelerine aktarılmış olanlardır.) Örneğin gözler elde konumlandığında, elin sembolizmiyle ilişkilendirilerek durugörü eylemini ifade etmeye başlarlar. Aşırı sayıda gözün, not edilmesi önemli olan belirsiz bir anlamı vardır. İlk olarak, gözler sayısız yıldızıyla geceye atıfta bulunur, ikinci olarak, paradoksal ama zorunlu olarak, bu kadar çok göze sahip olan kişi karanlıkta bırakılır. Ayrıca, doğrulamak için, sembolist teoride çokluğun her zaman bir aşağılık işareti olduğunu hatırlayalım. Bu tür ikirciklilikler bilinçdışı ve onun yansıtılmış imgeleri alanında yaygındır. Bu bağlamda öğretici olan, tüm gözleriyle ölümden kaçamayan Argus örneğidir. Düşman (İbranice'de Şeytan) çeşitli şekillerde, diğerlerinin yanı sıra, birçok gözü olan bir varlık olarak temsil edilmiştir. ATarot kartı*Estampes Kabinesi* Örneğin Paris'te (Kh. 34d), şeytanı vücudunun her yerinde birçok gözü olan Argus olarak tasvir eder. Bir diğer benzer sembolik araç da genellikle şeytani figürlerde bulunur: Bu, sanki belirli bir karakter özerkliğine sahip olan veya belirli bir işlevle doğrudan ilişkili olan vücudun bir kısmını alıp onu bir yüz olarak tasvir etmekten oluşur. Çoklu yüzler ve gözler, parçalanmayı veya psişik bozulmayı ima eder; bu,

[1]Jungcu fikir bir kelime oyunu olarak ifade edilir. 'Niña' hem 'kız' hem de 'göz bebeği' anlamına gelir. 'Niña de los ojos' ifadesi, kelime oyununun hissini veren İngilizce 'göz bebeği'ne benzer.—*Tercüman.*

parçalamanın şeytani fikri (59). Son olarak, gözün kendi içindeki saf anlamına geri dönmek için, Jung onu anne göğsü, göz bebeğini de onun 'çocuğu' olarak düşünür.(1)Böylece büyük güneş tanrısı tekrar bir çocuk olur ve annesinin koynunda (Mısırlılar için ağız sembolü) yenilenmeyi arar (31).

# F

**Periler**Periler muhtemelen insan ruhunun doğaüstü güçlerini sembolize eder, en azından ezoterik eserlerde göründükleri biçimlerde. Doğaları çelişkilidir: mütevazı görevleri yerine getirirler, ancak olağanüstü güçlere sahiptirler. Yeni doğanlara hediyeler verirler; insanların, sarayların ve harika şeylerin havadan ortaya çıkmasına neden olabilirler; zenginlik dağıtırlar (bir bilgelik sembolü olarak). Ancak güçleri sadece büyülü değildir, daha çok gizli olasılıkların aniden ortaya çıkmasıdır. Bu nedenle, efsanevi 'unutulmuş peri'yi Freudian 'hayal kırıklığına uğramış eylem' ile ilişkilendirmek mümkün olmuştur (38). Daha geleneksel bir anlamda, periler nesnel olarak Parcae gibi iplik eğiricileridir; ayrıca çamaşırcı kadınlar olarak da görünürler. Çeşitli isimlerle anılmışlardır: Beyaz Hanımlar, Yeşil Hanımlar, Siyah Hanımlar; bunlar ortaçağ şövalyelerine uygulanan sıfatlarla örtüşen terimlerdir ve aynı sebepten dolayı. Periler, kısaca, ruhsal yaşamdaki veya manzaraların 'ruh'undaki gelişim aşamalarının kişileştirilmiş halidir. Bu nedenle, Mezopotamya'da, Ovaların Hanımı, Çeşmenin Hanımı ve Suyun Hanımı (veya Damgalnunna) biçimini alırlar. Ani ve tam dönüşümlere eğilimlidirler ve sirenler ve lamias gibi diğer mistik varlıklara (kötü yönleriyle) belli bir benzerlik taşırlar (16).

**Düşüş,**Düşüş, ruhun enkarnasyonunu ifade eder. Jakob Böhme, 'İnsan'ı şöyle gözlemler:*İmzalı*, 'içsel arzuları, içsel ateşli merkezden fışkırarak... dışsal ve geçici bir doğuma yöneldiği için, tamamen ilahi öz olduğu ölçüde öldü.' Böylece (Evola'nın transkripsiyonunda), ilahi öz ya da 'içsel bedensellik' (ki yine de İnsan'ın içinde varlığını sürdürür) fiziksel 'ölüm' yaşar.

**Fan**Sembolik önemi şekline ve boyutuna bağlıdır. Büyük flabellat yelpaze hava ve rüzgarla ilişkilidir ve Sekiz Çinli Ölümsüz'ün ilki olan Chung-li Chuan'ın amblemidir ve ölülerin ruhlarını canlandırmak için kullandığı söylenir (5). Bu tür bir yelpaze genellikle kalp şeklindedir ve bir tür

tüylerle süslenmiş zamanlar. Tüyler, bir bütün olarak hava ve göksel sembolizmle olan ilişkiyi vurgular. Birkaç Asya ve Afrika halkı arasında bir rütbe niteliğidir ve Papa tarafından hala kozmik bir önemle kullanılmaktadır (41). Karakteristik Batı yelpazesi katlanır tiptedir ve dolayısıyla ayın evreleriyle ilişkilendirilir, böylece sembolizmi hayal gücü, değişim ve dişilikle ilişkilidir. Ay evrelerinin ritminde gösterildiği gibi (olmama, görünüm, artış, tam olma, azalma) fenomenlerin değişen örüntüsü erotik, alegorik yelpaze diliyle ifade edilir. Herakleitos'un sürekli akış anlayışı da böyledir. Yelpaze, Max Ernst tarafından resimlerinden birinde bu son anlamda kullanılmıştır.

**Çiftçi**Temel meslekler arasında çiftçilik, sadece faaliyetlerinin kutsal tohum, tomurcuk, çiçek ve meyve dünyasında gerçekleşmesi nedeniyle değil, aynı zamanda takvimde gösterildiği gibi kozmik düzeni izlemesi nedeniyle de çok özel bir öneme sahiptir. Göksel hareketlerin düzenini izleyen dünyevi olayların döngüsel dizileri, astrobiyolojik düşünce için temel olan bir korelasyonu ifade eder. Bu nedenle çiftçi, 'eski yılı' geride bırakıp 'yeniyi' içeri alan tarımsal ritüellerin koruyucusudur. Manevi terimlerle, bu çiftçinin yenilenme ve kurtuluş güçlerinin katalizörü olarak göründüğü, her başlangıcı her sona bağlayan, zamanı ve ardışık mevsimleri ve yeniden doğan bitki örtüsünü birbirine bağlayan bağlar oluşturan güçler anlamına gelir. Çiftçilik, sadece ilkel ekonominin gelişimi için değil, aynı zamanda İnsan'da kozmik bir bilincin ortaya çıkması için de önemliydi. Mircea Eliade bunu çok yerinde bir şekilde şöyle ifade eder: 'İnsan *testere*tahılda ne var*öğrenilmiş*Bununla başa çıkarken, o ne yaptı*öğretilen* Tohumların toprağa girdiklerinde formlarını değiştirmeleri örneği, belirleyici dersti... Kurtarıcı iyimserliğin temel köklerinden biri, tarih öncesi, tarımsal mistisizmin, yer altındaki tohumlar gibi ölülerin de farklı bir formda hayata dönmeyi bekleyebileceği inancıydı' (17).

**Çiftçilik**Görmek*Tarım.*

**Baba**Eril ilkenin sembolizmiyle yakından bağlantılı olan baba imgesi, bilinçaltının maternal imalarına karşı bilinçle örtüşür. Babanın sembolik temsili, hava ve ateşin Elementlerine ve ayrıca cennet, ışık, yıldırımlar ve silahlara dayanır (56). Kahramanlık oğula özgü bir ruhsal etkinlik olduğu gibi, egemenlik de babaya özgü bir güçtür (17). Bundan dolayı ve ayrıca geleneğin gücünü temsil ettiği için (32), içgüdülerin güçlerini (31) ve yıkıcılığı sınırlayan ahlaki emirler ve yasaklar dünyasını temsil eder.

**Tüy**İster tekil ister gruplar halinde olsun, tüy rüzgarı ve Mısır panteonunun yaratıcı tanrılarını sembolize eder: Ptah, Hathor, Osiris ve Amon (41). Tüyler hava elementine, yani kuşların alemine karşılık gelir (48). Ve,

Aynı sebepten ötürü, Amerikan yerlilerininki gibi hava mitlerinin baskın olduğu kültürler, tüyleri kişisel süslerinin temel bir özelliği olarak kullanırlar. Kızılderili şefinin tüy başlığı onu yarı-insansı kuşa yakın bir şekilde ilişkilendirir. Mısır hiyeroglif sisteminde belirleyici bir işaret olarak tüy, 'boşluk', 'kuruluk', 'hafiflik', 'yükseklik', 'uçuş' gibi kelimelerin kompozisyonuna girer (19). Aziz Gregory'ye göre, tüyler inancı ve tefekkürü sembolize eder ve tüy, Söz'ü ifade eder (50). Tüy için Mısır işareti 'her şeyin çizicisi' anlamına gelir (19), ancak

Kurbanın bereketinin sembolü: Haç meyve verir
(1512 tarihli bir gravürden sonra).

Bu işaretin gerçekte bir baston yaprağını temsil ediyor olması da mümkündür; ancak anlam, malzemeden ziyade işlevine bağlıdır.

**Bereketlilik**Alegorilerde, bereket genellikle çok sayıda tohumu nedeniyle haşhaş bitkisiyle temsil edilir; ancak aynı zamanda bir arpa tanesiyle ve boğa, tavşan ve tavşanla da sembolize edilir (8).

**Doğurganlık**Doğurganlığın sembolleri şunlardır: su, tohumlar, fallik şekiller. Granet, Çin'de evlilik yatağının tohumların saklandığı odanın en karanlık köşesine ve ölülerin gömüldüğü yerin üstüne yerleştirildiğini anlatır. Eliade, atalar, hasatlar ve erotik yaşamla ilgili ilgili ritüellerin birbirleriyle o kadar yakından ilişkili olduğunu, aralarında ayrım yapmanın imkansız olduğunu savunur (17). Hint ritüelinde pirinç taneleri doğurganlık tohumunu temsil eder (17).

**Fibula**Fibula—veya toka—kalkanların minimal bir biçimidir ve kemer gibi, bakireliğin bir simgesidir. Bu anlamda, özellikle*Kalevala*(38).

**Alanlar**En geniş anlamıyla, genişlik veya sınırsız potansiyelleri ifade ederler. Bu kategoriye, 'Ovaların Efendisi' olarak adlandırılan Mithras gibi Uranüs tanrıları girer. Gökyüzünün efendisi olarak, Merkür gibi diğer psikopomplar gibi, ruhları cennete dönüşlerinde yönetme görevi vardır (11).

**Kavga**Tüm çatışmalar bir tür çatışmanın ifadesidir. Birçok dövüş, dans ve simülakr, çatışma durumlarını ifade eden ritüeller veya ritüel kalıntılarıdır. İsveç'te, Eliade'ye göre, çatışmalar kış ve yazı kişileştiren iki grup binici tarafından at sırtında canlandırılır. Usener, Xanthos ile Melanthos arasındaki çatışmaya benzer bir anlam yüklemiştir: güzel olan ve esmer olan. Öte yandan, mücadele Marduk'un Tiamat'ı (veya Tiawath'ı) kurban etmesi gibi ilkel, kozmogonik kurbana karşılık gelebilir. Bitki örtüsü ve kuraklık tanrıları (örneğin Osiris ve Set) veya iyi ve kötü (örneğin Ahuramazda ve Ahriman veya Angramainyu) arasındaki mücadeleler, çatışma düzlemini buna göre değiştirir. Genel olarak konuşursak, mücadele bir üretim mücadelesidir veya zıt unsurları içerir (17). Biz, Roma gladyatörlerinin dövüşlerinin, retiarius'un (ya da ağ savaşçısının) Neptün ve Balık burcunun (göksel okyanusun ve üçlü gücün bir işareti olarak üç çatallı mızrakla ve ağla silahlanmış her şeyi kapsayan tanrının sembolü) karşılığı olarak atalardan kalma, efsanevi ve sembolik bir geçmişi yansıttığını ileri süreriz; aynı şekilde,*mirmillo*Yengeç (güneş veya kılıçla silahlanmış oğul) idi.

**Rakamlar**Figürlerin temsili şekli her zaman atıfta bulundukları nesne veya varlıkla aynıdır. Sembolik olarak konuşursak, bir horoz aynıdır

bir şeyin figürü olarak resmedilmiş, oyulmuş veya yontulmuş olsun. Figür canlı bir varlığa ait olduğunda, bu varlık baskın anlamı sağlar, ancak renk, form vb.'den ikincil anlamlar elde edilebilir. Figürler geometrik olduğunda veya mimari kütleleri temsil ettiğinde, yine sembolizmdir.*biçim*devreye girer. Şematik figürler—işaretler, işaretler, dövmeler, gravürler, tarih öncesi veya ilkel yazıtlar, sihirli alfabeler, vb.—hepsi, esas olarak uzay, sayı ve geometrik biçime dayanan grafik sembolizmle ilişkilidir. Analoji, İnsanın eserleri ile Yaratıcısının eserleri arasındaki olası benzerlik veya içsel bağlantı göz önüne alındığında, icat edilen figürler—kültürel semboller veya araçlar—her zaman onlara benzeyen doğal figürlerle ilişkilidir. Doğal bir form veya figürün bir miktar etkisini, benzerliğini veya anımsamasını ortaya koyan sembolik veya efsanevi fikirler, böylece güçlü sembolik çıkarımlar kazanır. Örneğin, Medusa'nın başı ve ahtapot; gamalı haç ve deniz yıldızı; çift bıçaklı balta ve uçan şahin.

**Ateş**Çinliler, güneş ayinlerinde, kırmızı yeşimden yapılmış bir tablet kullanırlar; buna*Çang*; Ateş Elementini sembolize eder (39). Mısır hiyerogliflerinde ateş, alevin güneş sembolizmiyle de ilişkilidir ve özellikle yaşam ve sağlık kavramlarıyla ilişkilendirilir (vücut ısısı fikrinden türemiştir). Ayrıca üstünlük ve kontrol kavramıyla da ilişkilidir (19), bu da sembolün bu zamana kadar ruhsal enerjinin bir ifadesi haline geldiğini gösterir. Simyacılar özellikle Herakleitos'un ateşin 'dönüşümün aracı' olduğu fikrini korudular, çünkü her şey ateşten türer ve ona geri döner. Her bir ardışık yaşamda yeniden üretilen tohumdur (ve bu nedenle libido ve doğurganlıkla bağlantılıdır) (57). Bu anlamda, yok olan ve yaratılışta oluşan formlar arasında bir aracı olarak ateş, su gibi, dönüşüm ve yenilenmenin sembolüdür. Çoğu ilkel için ateş, yeryüzündeki temsilcisi olduğu güneşten yayılan bir demiurge idi; dolayısıyla bir yandan ışık huzmesi ve şimşekle (35) ve diğer yandan altınla ilişkilendirilir. Frazer, meşalelerin, şenlik ateşlerinin, yanan közlerin ve hatta küllerin mısır tarlalarının büyümesini ve insan ve hayvanların refahını teşvik edebildiği düşünülen birçok ayini sıralar. Bununla birlikte, antropolojik araştırmalar ateş festivali için iki açıklama sağlamıştır (bugün Aziz John gecesi Valensiya şenlik ateşlerinde, havai fişeklerde ve aydınlatılmış Noel ağacında devam ettiği gibi): bir yandan, Wilhelm Mannhardt'ın, güneşten ışık ve ısı tedarikini sağlamayı amaçlayan taklit büyü olduğu yönündeki görüşü ve diğer yandan, Eugene Mogk ve Edward Westermarck'ın amacının kötü güçlerin arınması veya yok edilmesi olduğu görüşü (21); ancak, bu iki hipotez

zıt ama tamamlayıcı. Güneşin muzaffer gücü ve canlılığı -benzer bir şekilde, parlayan Köken'in ruhu- kötülüğün gücüne (karanlığın güçlerine) karşı zafere eşdeğerdir; arınma, güneşin zaferini elde etmek için gerekli kurban etme aracıdır. Ancak Marius Schneider, yönlerine (veya işlevlerine) bağlı olarak iki tür ateş arasında ayrım yapar: eksen ateş-topraktaki ateş (erotizmi, güneş ısısını ve fiziksel enerjiyi temsil eder) ve eksen ateş-havadaki ateş (mistisizm, arınma veya yüceltme ve ruhsal enerji ile bağlantılıdır). Burada kılıcın (hem fiziksel yıkımı hem de ruhun kararlılığını ifade eden) ikircikli sembolizmiyle tam bir paralellik vardır (50). Sonuç olarak ateş, hayvan tutkusu düzeyinde ve ruhsal güç düzleminde bulunabilen bir enerji imgesidir (56). Herakleitosçu ateşin yıkım ve yenilenme aracı olduğu fikri, Hint Puranaları'nda ve Kıyamet'te yeniden üretilir (27). Gaston Bachelard, simyacıların ateşi 'her şeyin merkezinde işleyen bir Element', birleştirici ve dengeleyici bir faktör olarak kavramını hatırlatır. Paracelsus, ateş ile yaşam arasındaki paralelliği göstererek, ikisinin de hayatta kalmak için diğer yaşamlardan beslenmesi gerektiğini belirtmiştir. Prometheus gibi ateşi çalmak veya Empedokles gibi kendini ateşe teslim etmek, insan ikileminin temel ikiliğine işaret eden iki kavramdır. Orta yol, ateşin faydalarından basitçe maddi olarak yararlanmanın rahat çözümünde yatar. Ancak ateş ultra-yaşamdır. Hem iyiyi (yaşamsal ısı) hem de kötüyü (yıkım ve yangın) kapsar. Zamanı yok etme ve her şeyi sona erdirme arzusunu ima eder. Ateş, kendi içindeki fenomenlerin arketipal imgesidir (1). Eliade'ye göre ateşten geçmek, insan durumunu aşmanın simgesidir *Mitler, Rüyalar ve Sırlar* (Londra, 1960).

**Ateş suyu** Ateş suyu, diğer alkollü içkiler gibi, *tesadüf karşıtlığı* (su ve ateş) ve bu nedenle numen ve hermafrodit ile ilişkilidir. Bu nedenle alkolizm bir girişim olarak kabul edilebilir *bağlaç.*

**Balık** Geniş anlamda, balık psişik bir varlıktır veya temel meselelerle ilgili olarak 'yükseltici' bir güçle donatılmış 'nüfuz edici bir harekettir' -yani bilinçaltında. Deniz ile deniz arasındaki yakın sembolik ilişki nedeniyle *Yüce Ana*, bazı halklar balığı kutsal saymıştır. Balık tapınmasını benimseyen bazı Asya ayinleri vardı ve rahiplerin onu yemesi yasaktı. Jung'un belirttiği gibi, Atargatis'in (Aştart veya Astarte) oğlu Ichthys olarak adlandırıldı (31). Schneider, balığın mistik Yaşam Gemisi olduğunu, bazen bir balina, bazen bir kuş ve diğer zamanlarda sadece bir balık veya uçan bir balık olduğunu, 'ancak her zaman ay zodyağının düzenine göre yaşam döngüsünü döndüren iğ olduğunu' belirtir (50). Yani balık, çeşitli anlamları bünyesinde barındırır ve

doğasının birçok temel yönü. Schneider ayrıca bazı insanlar için balığın fallik bir anlamı olduğunu, diğerleri için ise tamamen ruhsal bir sembolizm taşıdığını belirtiyor. Özünde, balığın karakteri iki yönlüdür: bobin benzeri şekli nedeniyle, bir tür 'alt bölgelerin kuşu' haline gelir, fedakarlığın ve cennet ile yeryüzü arasındaki ilişkinin sembolüdür. Öte yandan, olağanüstü sayıda yumurtası nedeniyle, belirli bir ruhsal anlam (50) vererek doğurganlığın sembolü haline gelir. Bu son anlamda Babilliler, Fenikeliler, Asurlular (4) ve Çinliler (5) arasında bulunur. Bazı balıklar, kendilerine özgü özellikleri nedeniyle ikincil bir öneme sahiptir: örneğin, kılıç balığı tek boynuzlu atla ilişkilendirilir (32). Keldani halkları, döngüsel yenilenmenin habercisi olarak kırlangıç başlı bir balık figürünü tasvir ediyorlardı; bu fikir, Zodyak'ın son burcu olan Balık burcunun sembolizmiyle doğrudan ilişkilidir (40) (Resim IX). Balık, esas olarak balık isminden alınan anagram temelinde ilkel bir Hristiyan sembolü haline geldi: ichthys, baş harfleri '*I-n6ov mu? X-pi6to mu? O-Eov Y-io? E-wtnp.*Daha sonra derin yaşamın, görünüşler dünyasının altında yatan manevi dünyanın sembolü olarak kabul edildi; balık ise yükselen yaşam gücünü temsil ediyordu.

**Balık, Kozmik**Balina ve ilkel canavar gibi, kozmik balık da biçimsel, fiziksel evrenin tamamını sembolize eder. Bu sembolün en çarpıcı örneği, Vettersfelde hazinesinin bir parçası olan ve şu anda Berlin Müzesi'nde bulunan, altından yapılmış muhteşem İskit balığıdır. Kozmik balık iki farklı ancak tamamlayıcı sembolik biçim alabilir: İlk ve daha sık görülen, basitçe anlatısal ve uzamsaldır, çünkü vücudunun üst kısmında, belirgin bir şekilde belirginleştirilmiş yatay bir çizginin üzerinde, 'üstün aşama'nın dört varlığı vardır - memeliler (görünüşe göre bunlar bir geyik, bir at, bir yaban domuzu ve bir leopar). Bu çizginin altında 'alt aşama'nın varlıkları vardır - derinliklerin varlıkları (balıklar ve sirenler). İkinci sembolik yön, paraidolialara dayalı morfolojik karşılaştırmanın ürünüdür: bu nedenle, örneğin, iki boynu andıran kuyruğun iki dalı, iki koyun başını oluştururken,*içinde*kuyruğun ortasında, benzer bir şekil oluşturmak için kanatlarını açan bir kartal vardır. Gözü, hem şekli hem de bakışında belirgin olan 'kavrayan' dokunaçlar ile 'kavrayan' nesneler arasındaki ima edilen karşılaştırma açısından bir ahtapota benzemeye başlar. Bu altın balık, o zaman, dünyanın 'biçimlenmemiş' gerçeklikler denizi boyunca ilerlemesinin (ya da çözülmüş veya henüz biçimlenmemiş dünyaların ya da ilkel denizlerin) bir sembolüdür.

**Balıkçı Kral**O, Kutsal Kase efsanesine aittir. Marx'a göre, *Nouvelles Recherches sur la Littérature Arthurienne*, bu efsanevi rolün

monark onu Celile Denizi'nin havarileri veya balıkçılarıyla ilişkilendirir. Robert de Boron'un bu tema üzerine çalışmasında, Balıkçı Kral Zengin Balıkçı olur ve Marx bunu tezin onayı olarak görür. Balık tutmak, sembolik olarak, sadece 'insanları avlamak' değil, gnosis'e ulaşmak için yemi kişinin kendi en iç doğasının derinliklerine atmaktır.

**Balık tutma**'Kutsal Kase yolu bir dizi mucizeyle işaretlenmiştir; kardeşlerden biri Brous olarak adlandırılmış ve ayrıca "zengin balıkçı" olarak da bilinmiştir çünkü etrafındakilerin açlığını giderdiği bir balığı yakalamayı başarmıştır. Petrus "insanların balıkçısı" olarak adlandırılır ve balık İsa'nın sembolü haline gelir. Waldemar Vedel'den alınan bu efsane parçası, balıkçılığın ve balıkçının mistik duygusunun açık bir açıklamasını sunar; bu duygu mitoloji ve antropoloji öğrencilerinin hepsi tarafından, aralarında Schneider'in de bulunduğu, doğrulanmıştır. Balıkçılık, bilinçaltı unsurları derin kaynaklardan çıkarmak anlamına gelir - efsanenin "yakalanması zor hazinesi" veya başka bir deyişle bilgelik. Ruhları avlamak, basitçe nasıl balık tutulacağını bilmek meselesidir*içinde* ruh. Balık, suda yaşayan mistik ve psişik bir hayvandır (ve su, çözülmenin ve aynı zamanda yenilenmenin ve yeniden doğuşun simgesidir). Balıkçı, tıpkı doktor gibi, bu kaynaklar hakkındaki bilgisi sayesinde yaşamın kaynakları üzerinde çalışabilir. Parsifal'in bir balıkçı olarak Kutsal Kase Kralı ile tanışması böyle gerçekleşir.

**Bayrak**Tarihsel olarak konuşursak, bayrak veya sancak, Mısır'da ve aslında çoğu ülkede bulunan totemistik nişanlardan türemiştir. Persler, uzun direklerin tepesinde, kanatları açık yaldızlı kartallar taşıyordu; Medler, üç taç; Partlar, bir kılıç bıçağı; Yunanlılar ve Romalılar,*imza*, standartlar ve bayraklar. Tüm bu sembollerle ilgili önemli nokta, kullanılan figürün türü değil, her zaman bir direğin veya direğin tepesine yerleştirilmiş olmasıdır. Bu yükseltilmiş pozisyon, bir tür buyurgan yüceltmenin veya figürün veya hayvanın manevi önemini normal seviyenin üzerine çıkararak 'yükseltme' isteğinin ifadesidir. Bundan, bayrağın zafer ve kendini iddia etme işareti olarak genel sembolizmi türetilmiştir (22).

**Alev**Alev ve ışık arasında belirli önemli temas noktaları vardır. Bachelard'a göre, alev aşkınlığın kendisini sembolize eder (1), oysa ışık aşkınlığın çevre üzerindeki etkisini ifade eder. 'Simyacı, altının değerini onun ateş Elementi (güneş) için bir kap olması gerçeğine bağladı; altının özü ateştir. Yunanlılar ruhu akkor havanın bir esintisi olarak tasvir ettiler' (1) diye ekler.

**Zambak çiçeği** Doğada bulunmayan, bir arma çiçeği olan En eski zamanlardan beri kraliyetin sembolü (46). Bir amblem olarak, tabanı suyu temsil eden ters bir üçgendir; üstünde bir haç ('Kavuşum'u ve ruhsal başarıyı ifade eder) ve yatay kolun etrafına sarılmış iki ek ve simetrik yaprak vardır; merkezi kol düzdür ve göğe doğru uzanır, sembolizm kendiliğinden açıktır (59). Orta Çağ boyunca lis, bir aydınlanma amblemi ve Rab'bin bir niteliği olarak kabul edilirdi (4).

**Uçuş**Uçuş sembolizmi çeşitli unsurlardan oluşur. En temel olanı, sudan daha incelikli ve yer çekiminden bağımsız bir ortamda hareket etmenin verdiği haz duygusundan kaynaklanır. Ancak, bunun dışında, uçmak kendini yükseltmeyi gerektirir ve bu nedenle sadece ahlaki değerlerle değil, aynı zamanda güç veya kuvvet gibi diğer niteliklere uygulanan üstünlük kavramıyla da bağlantılı olarak seviye sembolizmiyle yakından bağlantılıdır. Diel, özellikle İkarus mitinde gösterildiği gibi, 'yükselme ve düşme' imgesinin öneminin birçok yazar tarafından doğrulandığını belirtmiştir (15). Ve Bachelard, 'tüm metaforlar arasında yalnızca yükseklik, tırmanış, derinlik, iniş ve düşüşle ilgili olanlar aksiyomatiktir. Hiçbir şey onları açıklayamaz ama her şeyi açıklayabilirler' demiştir. Uçuş ayrıca 'büyümenin aşılması' olarak da düşünülmüştür. Toussenel'e göre,*Le Monde des oiseaux*, 'Kuşun iyi talihini kıskanırız ve aşkımızın nesnesine kanatlar takarız, çünkü içgüdüsel olarak, tam mutluluk alanında, bedenlerimizin kuşun havada uçtuğu gibi uzayda tekerlekler üzerinde dönme gücüne sahip olacağını biliriz' (3). Uçuş, uzay ve ışıkla ilişkilidir; psikolojik olarak düşüncenin ve hayal gücünün bir simgesidir.

**Sürüler**Kozmosun güçleri için geleneksel bir sembol, ne kaotik ne de tamamen düzenli bir durumu ifade eder (kaosun düzenlenmesi demet veya demet ile sembolize edilir). Sürüler, takımyıldızlar ve belirli yıldız gruplarıyla bir benzetme taşır, çünkü ay sembolik olarak bir çobandır - en azından bazı mitolojiler için bu doğrudur. Ancak, aynı zamanda, bir sürü çokluğu ima eder - bu olumsuz bir niteliktir (40) - ve bir gücün veya bir nesnenin çöküşü.

**Kırbaçlama**Antik düşüncede, darbeler, kırbaçlama ve kamçılama cezayı (yani intikam veya caydırma) değil, arınmayı ve cesaretlendirmeyi ifade eder. Avcılar boş elle döndüğünde Pan'ın kuklasını kırbaçlama geleneği, engelleyici güçleri kovmak içindi (21). Dünya çapındaki birçok ayinde, kırbaçlama ele geçirilmiş veya büyülenmiş bireyleri geri getirmek ve genel olarak fiziksel veya ruhsal iktidarsızlığı ima eden tüm durumlarla başa çıkmak için gerekli kabul edilir (51).

**Çiçek** Farklı çiçeklerin genellikle ayrı anlamları vardır, ancak sıklıkla olduğu gibi çiçek sembolizmi, özünde çiçek ve biçiminde çiçek olmak üzere iki temelde farklı düşünceyle geniş ölçüde karakterize edilir. Doğası gereği geçiciliğin, baharın ve güzelliğin sembolüdür. Çin'in 'Sekiz Ölümsüz'ünün altıncısı olan Lan Ts'ai-ho, genellikle mavi giyinmiş ve bir sepet çiçek taşırken tasvir edilir; hayatın kısalığı ve zevkin geçici doğası hakkında şarkı söylemeye düşkün olduğu söylenir (5). Yunanlılar ve Romalılar, tüm şölenlerinde her zaman çiçek taçları takarlardı. Ve cenaze ateşine götürürken ve mezarlarının üzerine çiçekler serperlerdi (bir adak değil, bir benzetme) (8). O zaman, Mısırlıların ziyafetlerine ölümün gerçekliğini hatırlatmak ve hayatın tadını çıkarmaya teşvik etmek için getirdikleri iskelet gibi zıt bir sembolün başka bir örneğine sahibiz. Şimdi, şekli nedeniyle çiçek 'Merkez'in bir görüntüsüdür ve dolayısıyla ruhun arketipal bir görüntüsüdür (56). 'Göksel çiçek', simyacılar tarafından bir meteorit veya kayan bir yıldıza verilen isimdir (57) ve çiçek, onlar için güneşin çalışmasının simgesiydi (32). Önemi, çiçeğin rengine göre uyarlanırdı. Bu nedenle, örneğin, turuncu veya sarı renkli çiçekler temel güneş sembolizminin bir takviyesini temsil eder; kırmızı çiçekler hayvan yaşamı, kan ve tutku ile ilişkiyi vurgular. 'Mavi çiçek' imkansızın efsanevi bir simgesidir ve muhtemelen Kutsal Kase ve diğer benzer sembollerle temsil edilen 'gizemli Merkez'e bir göndermedir. 'Altın çiçek', Çin mistisizminde ünlü bir paraleldir, simyada da sözü edilen var olmayan bir çiçektir;*Epistola ad Hermannum Kemeri. Koloniensem* (*Tiyatro.Kimya.*1622) 'Hermafrodit'in safir mavisi çiçeği' adı verilmiştir (32).

**Flüt**Flütün temel anlamı erotik veya cenaze ızdırabına karşılık gelir. Sembolizminin karmaşıklığı, şekli nedeniyle fallik bir öneme sahip gibi görünse de tonunun yine de içsel, dişil sezgisel duyguyla (yani anima ile) ilişkili olmasından kaynaklanır (50). Ayrıca baston ve suyla da ilişkilidir.

**Aptal,**Tarot'un son bilmecesi, diğerlerinden numaralandırılmamış olması nedeniyle farklıdır—geri kalanların hepsine 1'den 21'e kadar numaralar verilmiştir; bunun önemi, Deli'nin, Dönüşüm Tekerleği'nin Merkezi'nin 'hareket, oluş ve değişimin dışında' olması gibi, tüm düzenlerin ve sistemlerin kenarında bulunmasıdır. Bu gerçek, Deli'nin Parsifal efsanesinde ve diğerlerinde değinildiği gibi, mistik sembolizmine işaret eder. Tarot kartındaki bu figür, maruz kaldığı çoklu veya tutarsız etkileri belirten birçok renkten oluşan bir kostüm giymiştir. Kırmızı

renk turuncuya doğru eğilim gösterir ve bu da içindeki temel ateşin rengini gösterir ve bu kesindir. Asasının ucunda bir çanta taşır, bu zihnin ve onun yükünün simgesidir. Beyaz bir vaşak sol baldırını ısırırken gösterilir (sol bilinçsiz taraftır), bu onun berraklığından geriye kalanları, yani pişmanlığını gösterir. Ancak bu onu caydırmaz, aksine onu arka plana doğru iter, burada devrilmiş bir dikilitaş görülebilir - bir güneş sembolü ve aynı zamanda Logos'un simgesidir - ve kaosa geri döndürülmesi gerekeni yutmak üzere olan bir timsah. Aptalın kurtarılamayacağını ima eden kesin bir şey yoktur: aksine, tanımladığımız gibi, içinde bulunduğu durum, küçük, mor renkli bir lale (aktif maneviyatı ifade eder) ve Zodyak'a gönderme yapan on iki plakayla süslenmiş altın bir kemerin varlığıyla dengelenir. Bu Tarot bilmecesi, kısaca, irrasyonel olana, yüceltme yeteneğine sahip aktif içgüdüye karşılık gelir, ancak aynı zamanda kör dürtü ve bilinçdışıyla da ilişkilidir (59). Schneider'e göre, efsanevi ve efsanevi Soytarı palyaço ile yakından ilişkilidir. Tıbbi törenlerinde ve ayinlerinde, doktor ve hasta 'çılgınca davranır' ve çılgın danslar ve 'aşırılıklar' yoluyla, hakim olan kötü düzeni tersine çevirmeye çalışırlar. Sürecin mantığı yeterince açıktır: normal veya bilinçli olan zayıflamış veya sapmış göründüğünde, sağlığı ve iyiliği yeniden kazanmak için tehlikeli, bilinçdışı ve anormal olana yönelmek gerekli hale gelir (51). Dahası, Frazer'ın da belirttiği gibi Soytarı ve palyaço, insanların ritüel kurban edilmesinde 'günah keçisi' rolünü oynarlar.

**Ayak**Büyük olasılıkla ayak, ikircikli bir sembol olarak alınmalıdır. Jung'a göre, İnsan'ın yeryüzünün gerçekliğiyle doğrudan ilişkisini doğrulayan şeydir ve sıklıkla fallik bir öneme sahip olduğunu düşünür (31). Ania Teillard, el gibi, bunun da vücudun temel bir parçası ve kişinin tüm kişiliğinin desteği olduğunu belirtir; birçok ülkenin mitolojisinde güneş ışınlarının ayaklarla karşılaştırıldığını hatırlar, gamalı haç figürü buna tanıklık eder (56). Ancak Diel, ayağın ruhun bir sembolü olduğu yönündeki devrim niteliğindeki iddiayı ortaya koyar, muhtemelen bunun nedeni, insanın dik durmasını sağlama anlamında vücudun desteği olarak hizmet etmesidir. Yunan efsanelerinde, topallığın genellikle ruhun bir kusurunu, temel bir lekeyi simgelediğini gösteren örnekler verir. Jung, Hephaestus, Demirci Wieland ve Mani'nin hepsinin deforme ayaklara sahip olduğunu gözlemleyerek bunu doğrular (31). Erkeklere bazı fiziksel kusurları telafi etmek için belirli yetenekler verilmiş olamaz mı? Schneider, topuğu ayaktaki 'savunmasız ve saldırı alanı' olarak belirtmiştir. Yılanı yakalayan veya onun tarafından yaralanan topuktur (Aşil, Sigurd, Krishna'da olduğu gibi) (50). Aigremont'a göre, 'ayakkabı, ayak ve ayak izi gibi, aynı zamanda cenazesel bir ima taşır. Bir anlamda, ölmekte olan bir adam "gidiyor".

gidişinin kanıtı sadece son ayak izleridir. Bu kasvetli sembolizm, muhtemelen Roma İmparatorluğu'nun karakteristik anıtlarında ve şüphesiz ilkel Hristiyan sanatında resmedilmiştir. . . .' (Ve ayrıca, ekleyebiliriz ki, Gotik sanatta. Bu pasaj Stekel tarafından alıntılanmıştır.)

**Ayak izleri**Ayak izleri tanrıların, azizlerin veya şeytani ruhların vb. yolunu sembolize eder. Hindistan'ın her yerinde Buda ve Vişnu'nun ayak izleri vardır. Kühn,*Avrupa'nın Kaya Resimleri*, Meryem Ana'nın ayak izlerinin Würzburg'daki bir şapelde; İsa'nın ayak izlerinin ise Swabia'daki Rosenstein'daki bir inziva yerinde görülebileceğini söylüyor.

**Ayakkabı**Antik çağlarda kölelerin yalınayak yürüdüğü zamandan beri bir özgürlük işareti (46). Sembolik anlamı, genel sembolik özelliklerini edindiği ayakla bağlantılıdır. Ayağın üçlü sembolizmi göz önüne alındığında - (1) Freudianlara göre fallik, (2) Diel'e göre ruhun sembolü ve (3) bizim görüşümüze göre beden ile yeryüzü arasındaki ilişkiyi ve temas noktasını ifade eder - ayakkabının genel seviye sembolizmiyle birlikte bu üç potansiyelin hepsini de içerdiği sonucu çıkar.

**Ford**Bu, bilinç ve bilinçsizlik veya uyanıklık ve uyku gibi iki durum veya iki gerçeklik biçimi arasındaki ayrım çizgisini belirten eşik sembolizminin (qv) bir yönüdür. Jung, Hiawatha'nın maceralarında kurbanlarının neredeyse her zaman suda veya suya yakın olduğu gibi son derece ilginç bir gerçeğe dikkat çekmiştir. Bir sığlıktan çıkan her hayvan, şeytani bir varlık veya başkalaşmış bir sihirbaz gibi bilinçdışının güçlerinin bir temsilidir (31).

**Orman**Manzaranın genel sembolizmi içinde ormanlar önemli bir yer tutar ve sıklıkla mitlerde, efsanelerde ve halk hikayelerinde bulunur. Orman sembolizmi karmaşıktır, ancak her düzeyde dişi ilkenin veya Büyük Ana'nın sembolizmiyle bağlantılıdır. Orman, bitkisel yaşamın herhangi bir kontrol veya yetiştirmeden özgürce gelişip zenginleştiği yerdir. Ve yaprakları güneş ışığını engellediği için, bu nedenle güneşin gücüne karşıt ve dünyanın bir sembolü olarak kabul edilir. Druid mitolojisinde orman, evlilik yoluyla güneşe verilmiştir (49). Dişi ilke İnsan'da bilinçdışıyla özdeşleştirildiğinden, ormanın aynı zamanda bilinçdışının bir sembolü olduğu sonucu çıkar. Jung'un çocuk masallarında çok belirgin bir şekilde yer alan orman dehşetlerinin bilinçdışının tehlikeli yönlerini, yani aklı yutma veya gizleme eğilimini sembolize ettiğini iddia etmesinin nedeni budur (31). Zimmer, şehrin, evin ve ekili arazinin aksine, hepsi güvenli alanlar olan ormanın her türlü tehlikeyi ve şeytanı, düşmanı ve hastalığı barındırdığını vurgular (60). Bu nedenle

ormanlar, doğada tanrıların kültüne adanmış ilk yerlerden biriydi ve kefaret sunularının neden ağaçlara asıldığı (bu durumda ağaç, bir kurban kazığına eşdeğerdir) (8).

**Fosil**Genel olarak sembolik anlamı taşınkine benzese de, ikircikli yapısı nedeniyle zaman ve sonsuzluk, yaşam ve ölüm, türlerin evrimi ve taşlaşması kavramlarını da kapsar.

**Çeşme**(veya**Kaynak**) Dünyevi Cennet imgesinde, dört nehrin merkezden, yani Hayat Ağacı'nın dibinden çıkıp, Ana Noktaların dört yönünde dallandığı gösterilmiştir. Başka bir deyişle, ortak bir kaynaktan fışkırırlar ve bu nedenle eylemdeki 'Merkez' ve 'Köken'in sembolü haline gelirler. Gelenek, bu pınarın *fons juventutis* suları 'ölümsüzlük yudumu' ile eşdeğer tutulabilen—*amrita* Hindu mitolojisinde (25). Bu nedenle fışkıran suyun İnsanın ve tüm şeylerin yaşam gücünün bir sembolü olduğu söylenir (57). Bu nedenle, sanatsal ikonografi mistik çeşme motifini çok sık kullanır; Mithraisma'da da bulunur Pannonian adak yazıtında şöyle yazar:*kalıcı kaynaklar*(31). Gizemli 'Merkez' olarak öneminin, mimari planlarda tasvir edildiğinde doğrulandığı ve güçlendirildiğine şüphe yoktur: ister manastırda, ister bahçede, isterse de *veranda*, çeşme, en azından sembolist gelenek dönemlerinde inşa edilen mimari eserlerin çoğunda, örneğin Romanesk veya Gotik yapılarda, merkezi bir konumda yer alır. Dahası, Cennetin dört nehri, manastır bölgesinden dairesel veya sekizgen şeklinde açık bir alana doğru yayılan dört yolla belirtilir ve bu, çeşmenin havuzunu oluşturur; bu havuz genellikle yine bir daire veya sekizgen şeklindedir ve bazen çift havuz bulunur. Jung, özellikle simya ile ilgili olduğu ölçüde çeşme sembolizminin incelenmesine çok zaman ayırmıştır ve arkasında ne kadar çok şey yattığı göz önüne alındığında, bunun içsel yaşamın ve ruhsal enerjinin kaynağı olarak ruhun bir imgesi olduğu sonucuna varmaya eğilimlidir. Bunu ayrıca, bilinçdışının emirlerinin alıcısı olan 'çocukluk diyarı' ile ilişkilendirir ve bu havuza duyulan ihtiyacın esas olarak bireyin hayatı engellendiğinde ve kuruduğunda ortaya çıktığına işaret eder (32). Jungcu yorumlama, sembol bir bahçenin ortasına yerleştirilmiş bir çeşme ile ilgili olduğunda özellikle uygundur, o zaman merkezi alan,*Kendim*veya bireysellik. Örnek olarak Floransalıların 'yaşam çeşmesi'nden bahsediyor. *Kodeks Küreleri*ve*Zevk Bahçesi*Hieronymus van Aecken (Bosch) tarafından boyanmıştır. Bahçedeki çeşmenin,*Ars Sembolika* Bosch'un (1702) sembolü, zorluklar karşısında gücü simgeler ve merkezi alanın bir*temenoslar*((kutsal bir alan) (32) (Tablo X).

**Tilki** Orta Çağ'da şeytan için yaygın bir sembol, temelsiz tutumlar ve düşmanın hileleri (20).

**Kırık**Genel olarak, herhangi bir madde veya form hali, zihinsel, ruhsal veya psişik dünyaya karşılık gelen fiziksel fenomeni basitçe aktaran gerçek bir sembolizm taşır. Burada, görünür ve görünmez iki alem arasındaki paralelliğin açık bir örneğini görebiliriz. Doğal olarak, nesnenin sembolik önemi sonuç olarak genişler. Bu nedenle, örneğin, kırık bir sütun önemini, sütunun kendisi kavramından ziyade kırık fikrinden alır - sembolik olarak, bodur ağacın tam karşılığıdır. Kömürleşmiş odun, paslı demir, liken kaplı kayalar belirli bir mizaca sahip insanlar için iticiyken, aynı şeyler romantik bir yapıya sahip olanlar için çekicidir, çünkü tam olarak 'zıtlıkların birleşimini' veya pozitif ve negatif güçlerin etkileşimini sembolize ederler. Bir kırık, ruhsal yıkımın veya ölümün sembolü haline geldiğinde, örneğin*Usher Hanedanı'nın Çöküşü*Poe tarafından. Giorgione, gizemli tablosunda*Fırtına*, bir kaide üzerinde iki kırık sütunu tasvir eder, bu da Freudcu yoruma göre kritik bir cinsel çatışmayı ifade eder. Ancak biz resmi, birleşik bir bütünün parçalanmasının bir örneği olarak yorumlamayı tercih ederiz (ikinci sayıyla sembolize edildiği gibi) ve bu yorum, erkeğin kadından mekansal olarak ayrılmış olması gerçeğiyle doğrulanmış gibi görünüyor: resmin sol ön planında, gezinmeyi ifade eden bir tavırla, sağdaki kadınla, aralarında akan bir dere ve yukarıda iki sütunla birlikte bir şimşek çakmasıyla. Dolayısıyla, tüm fiziksel parçalanmalar yıkım ve dağılmanın sembolüdür. Yine de, parçalanmanın olası bir kaçış yolunu sembolize etmesi bakımından olumlu nitelikte olabileceği durumlar vardır. Romalı *Alev Dialis*Giysilerinin hiçbir yerinde düğümler veya yarılmamış bilezikler takması yasaktı (21). Düğümler ve bilezikler, bantlar veya kolyeler burada rahibin üstesinden gelmek zorunda olduğu çeşitli kölelik türlerini sembolize ederdi (Resim XI).

**Kurbağa**Kurbağa, toprak elementinden su elementine geçişi ve tam tersini temsil eder. Doğal doğurganlıkla olan bu bağlantı, amfibi karakterinden türetilen bir özelliktir (50) ve aynı sebepten dolayı aynı zamanda bir ay hayvanıdır; ayda bir kurbağadan bahseden birçok efsane vardır ve yağmur yağdıran birçok ayinde yer alır (17). Mısır'da, Osiris'in ritüel dirilişinde İsis'e yardım eden tanrıça Herit'in bir özelliğiydi. Bu nedenle, Nil'in taşmasından birkaç gün önce nehirde beliren küçük kurbağalar, doğurganlığın habercileri olarak kabul edilirdi (39). Blavatsky'ye göre, kurbağa

yaratılış ve diriliş fikriyle ilişkilendirilen başlıca varlıklardan biriydi, sadece amfibi olduğu için değil, aynı zamanda ortaya çıkma ve kaybolma dönemlerinin dönüşümlü olması nedeniyle (aynı şekilde tüm ay hayvanlarını karakterize eden evreler). Kurbağa-tanrılar bir zamanlar mumyaların üzerine yerleştirilirdi ve ilk Hıristiyanlar onları sembolik sistemlerine dahil ettiler (9). Kurbağa, yaban arısının arının antitezi olduğu gibi kurbağanın antitezidir. Jung tüm bunları, anatomisi göz önüne alındığında, kurbağanın, soğukkanlı hayvanların hepsinden daha fazla İnsan'ı öngördüğü yorumuyla tamamlar; Ve Ania Teillard, resminin merkezinde *Aziz Anthony'nin Ayartılması*, Bosch, çok yaşlı bir insanın başını taşıyan bir kurbağayı, bir zenci tarafından tutulan bir tepsiye yerleştirir. Burada evrimin en yüksek aşamasını temsil eder. Bu nedenle, efsanelerde ve halk hikayelerinde 'prensin kurbağaya dönüşmesi'nin sıklığı (56).

**Meyve**Geleneksel sembolizmde yumurtaya eşdeğerdir, çünkü meyvenin merkezinde Kökeni temsil eden tohum vardır (29). Dünyevi arzuların bir sembolüdür.

# G

**Bahçe**Bahçe, Doğanın bastırıldığı, düzenlendiği, seçildiği ve çevrelendiği yerdir. Bu nedenle, bilinçdışı olan ormanın aksine, adanın okyanusa karşıt olması gibi, bilincin bir simgesidir. Aynı zamanda, bir bölge olarak karakteri nedeniyle dişil bir özelliktir (32). Bir bahçe genellikle, ana hatlarını çizdiğimiz genel sembolik işlevle açıkça uyumlu olan 'Birleşim' veya hazine avı çağrışımlarının süreçlerinin sahnesidir. Bahçenin şekline ve düzenine veya seviyelerine ve yönelimine bağlı olarak daha incelikli bir anlam, manzaranın temel sembolizmine karşılık gelen bir anlamdır (qv).

**Gargoyle'lar**Muhteşem hayvanlar ve canavarlar, ortaçağ dini sanatında kozmosun güçlerinin sembolleri veya şeytani ve ejderhalarla dolu yeraltı dünyasının imgeleri olarak ortaya çıkar; ikinci durumda bunlar tutsak hayvanlardır—üstün bir maneviyatın etkisi altındaki tutsaklar. Bu, süsleme hiyerarşisindeki konumlarından anlaşılmaktadır: her zaman meleksel, göksel imgelere tabidirler (16). Asla merkezi işgal etmezler.

**Çelenk** (37) Evrendeki her şeyin birbirine bağlı olduğu söylenmiştir. bir çelenk; gözlem, çelengin gerçek sembolik önemine işaret ediyor olabilir. Grotesk, rozet, ip ve diğer tüm bağ veya bağlantı simgeleriyle ilişkilidir. Çelengin kullanıldığı kullanımlar, sembolizminin daha fazla tanımını sağlar. Eskiler, bayram günlerinde tapınaklarının girişine bir arkadaşlık sembolü olarak asarlardı; ayrıca esirlerini onlarla taçlandırırlardı (8). Burada, Mısır, Yunan ve Roma ziyafetlerinde misafirlerin taktığı taçlarda olduğu gibi, baskın olan çiçeğin sembolizmidir (geçici güzelliği ve yaşam ve ölüm ikiliğini ifade eder).

**Ceylan**Bu hayvan ruhun bir amblemidir. İlkel zamanlardan beri ikonografide bir aslan veya panterden kaçarken veya onların çenelerinde tasvir edilmiştir. Tutkuların zulmünü ve bilinçaltının saldırgan, kendini yok edici yönünü sembolize eder.

**İkizler,**Zodyak'ın üçüncü burcu olarak, bu göksel ikizler tüm sembolik ikizlerin genel önemini üstlenirler (her ikisi de ilahi ve ölümlü, siyah ve beyazdırlar); ancak İkizler, Dönüşümler Çarkı'nda sembolize edildiği gibi kozmik sürecin karakteristik bir aşamasının ek önemini kazanır: yani, saf yaratıcı gücün (Koç ve Boğa) iki parçaya bölündüğü an, böylece düalizmin bir tarafı

Zodyak işareti
İkizler

yükseltilmiş ancak diğeri fenomenlerin çokluk karakteristiğine iner. Hermes'in sütunları veya Herkül'ün sütunları veya Kabala'nın sözde Jachin ve Boaz sütunları, hepsi İkizler'in büyük mitinden türeyen sembollerdir. Zodyak sembolizminde, üçüncü işaret nesnelleştirilmiş ve yansıtılmış zekanın işaretidir (40). Marius Schneider, megalitik kültürdeki İkizler mitini derinlemesine incelemiş ve bunun iki eğilimi olduğunu göstermiştir, biri beyaz, diğeri siyah; biri yaratır, diğeri yok eder; bu iki özellik de İkizlerin her birinin kolları tarafından belirtilir, ki bunlar manzara sembolizminde gençlik nehri ve ölüm nehri ile aynıdır. İkizler yaratıcı Doğa'yı temsil eder (*Doğa doğallar*) ve Doğa'yı yarattı (*Doğanın doğası*), ve bu

İkilik bazen masallarda maske takan bir varlıkla veya bir dev, bir adam veya bir hayvana dönüşebilen Protean bir varlıkla gösterilir. Tıbbi ritüellerde, İkizler, çift ama sürekli doğaları gereği hem doktor hem de—daha özel olarak—hastadır, efsanede ve mitlerde doğrulandığı gibi—örneğin Parsifal hikayesi (Jean Arthur Rimbaud, şairin hem büyük hasta hem de kahin olduğunu söylediğinde farkında olmadan bu ikiliğe değinmiştir) (51). Bazen, İkizler'in iki farklı kavramı ayırt edilebilir (ilkel ve androjen varlığın paralel mitinde olduğu gibi): zıtlıkları ifade eden, bir araya getirilmiş ve Birlik içinde bütünleşmiş 'Göksel İkiz' (küresel veya mükemmel varlık tarafından temsil edilir); ve 'Dünya İkizi' kırılmayı, bölünmeyi (iki başlı Janus'ta veya üç biçimli Hekate'de olduğu gibi) yani çatışmadaki veya en azından anlaşmazlıktaki karşıtlıkları gösterir. Üçüncü bir yön daha vardır ki o da 'çift varlığın' bireyselleşmesi veya bölünmesidir, ancak bu varoluşsal düzenle ilgilidir ve mitsel olanla ilgili değildir. Tüm çelişkilerin dinamik eğilimlerinin bir sonucu olarak (beyaz siyaha doğru yönelir, gece gündüz olmaya çalışır, kötü adam iyiliğe özenir, hayat ölüme yol açar), fenomenler dünyası sürekli ters çevirmeler sistemi haline gelir, örneğin, içsel hareketini sürdürmek için kendi ekseni etrafında dönen kum saatinde gösterildiği gibi: merkezi açıklıktan geçen kum saati—ters çevirmesinin 'odak noktası'. Özünde zıtlıkların bir sembolü olan İkizler, dinamik yönüyle, o zaman Ters Çevirmenin bir sembolüdür. Megalitik anlayışa göre -ve burada Schneider'i takip ediyoruz- İkizler burcunun bir mandorlası olarak yükselen Mars (veya Janus) dağı, Ters Çevirme'nin yeridir - ölüm ve diriliş dağı; mandorla, Ters Çevirme'nin ve birbirine bağlanmanın bir başka işaretidir, çünkü yeryüzü çemberinin gök çemberiyle kesişmesiyle oluşmuştur. Bu dağın iki zirvesi vardır ve bu 'Tersine Çevirme durumu'na gönderme yapan her sembol veya işaret ikilikle veya ikiz başlarla işaretlenmiştir. Bu bağlamda iki başlı kartallar ve horozlar da bulunur, bunların genel sembolizmi dönüşümlü çelişkidir; olumlu/olumsuz veya alçak/yüksek perdeli. Bunların hepsi 'tez ve antitez, cennet ve cehennem, aşk ve nefret, barış ve savaş, doğum ve ölüm, övgü ve hakaret, açıklık ve belirsizlik, kavurucu kayalar ve bataklıklar, kurtuluşun çeşmelerini ve sularını çevreleyen' uyumlu belirsizliğin sembolleridir. Burada, neşeli konular ciddi tonlarda tartışılır ve en trajik olaylar hakkında şaka yapılır' (50). Bu kozmik durum psikolojik terimlerle ele alınsaydı, 'çelişki bölgesi'nin birleştirici ve birleşik mistisizmin eşiği olacağı anlamına gelirdi. Bu, en yüce şiirdeki çelişkili sıfatların bolluğunu ve en derin düşünürlerdeki olağanüstü paradoks zenginliğini açıklar,Lao-Tse gibi. İkizler burcunun gizemine karşılık gelen bir diğer şey de her burçta morfolojik bir gerçek olmasıdır.

bireysel nesnenin iki biçimsel bileşeni vardır, biri değişken, diğeri değişmez. Başka bir deyişle, yüzlerinden biri bireyselliğini dile getirir, diğeri onu türüyle ilişkilendirir (Resim XII).

**Devasa**Dev mitinin en derin ve en eski anlamı, kurban yaratımının ortaya çıktığı muazzam, ilkel bir varlığın varsayılan varlığına işaret eder. Bu kozmogonik mit ilkel ve antik halklar arasında çok yaygındı ve insanların kurban edilmesini içeren ritüellerin başlangıçtaki kurbanı yeniden canlandırma ve kozmik güçleri yeniden canlandırma veya en azından olumlu eğilimlerini yeniden uyandırma girişimi olduğunu gösterir (17). Şimdi, dev kendi başına ne iyi ne de kötüdür, sadece sıradan olanın niceliksel bir çoğaltılmasıdır; bu nedenle, duruma göre, koruyucu olan bazı efsanevi devler ve saldırgan olan diğerleri vardır. Devin insan boyunu 'aşan' şey olduğu duygusu (burada güç ve kuvvetin simgesi), devin geniş öneminin de göstergesidir. Bu, çocukluk anılarından kaynaklanan 'Korkunç Baba'nın bir görüntüsü olabilir - çocuklar ebeveynlerini dev olarak görürler ya da bilinçaltının, Jungcu kişiliği tehdit eden 'karanlık tarafının' bir görüntüsü olabilir.*Kendim*(21), vb. Folklorda devin koruyucu bir karaktere sahip olduğunu belirtmek ilginçtir: o genellikle halkın efendisine karşı savunucusudur, özgürlüklerini ve haklarını korur. Genelleme yapmadan, devin bir anlamının kolektif İnsanın kişileştirilmesi olduğu söylenebilir - 'birlikte ayaktayız' sözünde ima edildiği gibi - veya bir topluluğun yaşamı (16). Ancak devin genel miti bu özel anlamla sınırlı olmaktan uzaktır. Neredeyse tüm sembolik geleneklerde, her zaman aşağı veya alt seviyede olanın belli bir niteliğine sahip olmasına rağmen, harikulade ve korkunç olanın bir çıkıntısı olarak görünme eğilimindedir. İncil, Goliath'tan ve göç zamanında Başan kralı olan Og'dan bahseder (46). Şimşon'un devin belli özellikleri vardır. Batı'da Bodo, Rübezahl, Geryon, Gargantua ve Herkül gigantomachy'de en önemli olanlardır; Yunan geleneğinde Titanlar ve Kikloplar vardır. Hristiyan geleneği Şeytan'ı sıklıkla bir dev olarak görmüştür (50). Trajik kahraman, bazen rakibiyle ters orantılı olsa da, devle sıkı sıkıya bağlantılıdır (60). Frazer, yaz ortası festivalleri sırasında tahtadan veya hasırdan yapılmış dev figürlerin yakıldığı sayısız vakayı anlatır; bu, Valensiya'daki *fallas*(veya şenlik ateşleri). Eskiler bu figürleri hayvanlarla ve hatta canlı insanlarla doldururlardı, bu figürler kuklayla birlikte yakılırdı. Bunlar bitki örtüsünün ruhunun veya dünyaya kurban edilen tanrının temsilcileri olarak kabul edilirdi - bu bizi bir kez daha kozmogonik yorumumuza geri getirir. Dev, 'ebedi isyanın', İnsanın içinde büyüyen ve tarihini ve kaderini belirleyen tatminsizlik güçlerinin bir sembolü olabilir; yani Evrensel İnsan'ın bir sembolü olabilir (Adam Kadmon, 21). Şimdi, Jungcu

psikolojide, devin özü—ya da daha doğrusu görünüşü—içgüdülere direnen ruhu temsil eden baba sembolüne veya hazinenin koruyucusu (yani anne—bilinçdışı) olarak karşılık geliyor gibi görünüyor, bu durumda ejderha sembolüyle özdeştir. Jung, tüm bunları gözden geçirirken, Gılgamış destanındaki İştar bahçesinin koruyucusu Humbaba örneğini aktarır (31).

**Dünya küresi**Küre bir bütündür ve bu yüzden bu bütünlüğe katılan tüm imgelerin sembolik öneminin altında yatar, mistik 'Merkez' (56) fikrinden dünya ve sonsuzluk (8) fikrine veya daha özel olarak dünya-ruhu (4) fikrine kadar. Neoplatonik felsefede, ruh açıkça kürenin şekliyle ilişkilidir ve ruhun özü dört Elementin eşmerkezli kürelerinin etrafına öz olarak yerleştirilmiştir. Aynısı Platon'un ilkel insanı için de geçerlidir *Timaeus*(32). Simyada, küre siyah renkte olduğunda, ilk maddenin sembolüdür veya ruhsal hareketi veya evrimi ima etmek için kanatlı olarak tasvir edilebilir; örneğin,*Felsefe Yeniden Biçimlendirildi* Mylius'un (1622) (32) bir diğer önemli ilişkisi ise mükemmellik ve mutluluktur. Köşelerin ve kenarların yokluğu, rahatsızlıkların, zorlukların ve engellerin yokluğuna benzemektedir.

**Eldivenler**Eldivenler, ellere takıldıkları için sembolizmlerini onlardan alırlar. Özellikle sağ el eldiveni, daha yüksek rütbeli birine, bir sunağa veya Tanrı'ya yaklaşıldığında çıkarılması törensel geleneği nedeniyle ilgi çekicidir. Bu geleneğin ikiz sembolik kökleri vardır: bir zırh eldiveni ima ettiği ölçüde, kişinin üstünün önünde silahsızlanmasını ifade eder; aynı zamanda, sağ el, İnsanın sesi ve rasyonel tarafıyla ilgili olduğundan, dürüstlüğü ve kişinin zihninin açık bir şekilde ifşa edilmesini ima eden bir gelenektir.

**Kadeh**(veya**İçme bardağı**) Romanesk zamanlarda ve özellikle bir kadeh olarak bir kapakla donatıldığında, insan kalbinin bir simgesiydi (14). Daha geniş anlamda, sandık ve sandık gibi, içermenin dikkate değer bir simgesidir. Bir dereceye kadar, mistik Merkezin etrafındaki 'sarılma' çevrelerinin maddi bir ifadesi olarak görülebilir. İçermenin ana sembolizmine ek olarak önemli bir ikincil anlam, kadehlerde, bardaklarda veya kadehlerde içerilebilen ve biçimsel olmayan olasılıklar dünyasını ifade eden belirli sıvıların sembolizminden türetilmiştir (4). Bu, hidromansinin tılsım gücüne sahip olduğu varsayılan kristal veya cam kaplarla uygulanmasının açıklamasıdır (57).

**Ye'cüc ve Me'cüc**Bunlar sırasıyla kralı ve halkı ifade eder, tıpkı Hezekiel'de olduğu gibi, Küçük Asya'nın Kuzeydoğusu halkının özellikle Tanrı'nın düşmanları olarak adlandırıldığı gibi. Bu anlam Müslümanlar arasında hala devam etmektedir (46).

**Altın**Hindu öğretisinde altın 'mineral ışık'tır. Guénon'a göre, altın için Latince kelime—*altın*—İbranice'deki ışık kelimesiyle aynıdır—*aor*(26). Jung, simyacı Michael Maier'in sunduğu hoş açıklamayı aktarıyor: *Fizik Dairesel Quadrato*Güneşin, dünyanın etrafında milyonlarca yolculuk yapması (veya tam tersi) sayesinde, etrafına altın iplikler ördüğü anlamına gelir. Altın, güneş ışığının ve dolayısıyla ilahi zekanın görüntüsüdür. Eğer kalp, insandaki güneşin görüntüsü ise, dünyada altındır (32). Sonuç olarak, altın, üstün olan her şeyin, siyahın (günah ve tövbeyi temsil eder), beyazın (affedilme ve masumiyet) ve kırmızının (yüceltme ve tutku) ilk üç aşamasından sonraki yüceltilmiş veya 'dördüncü hal'in simgesidir. Altın olan veya altından yapılmış olan her şey, bu üstünlük niteliğini faydacı işlevine aktarma eğilimindedir. Altının sihirli kılıcı olan Chrysaor, yüce ruhsal kararlılığı simgeler. Altın ayrıca, ruhun meyvelerinin ve yüce aydınlanmanın bir örneği olan gizli veya yakalanması zor hazinenin sembolizminde temel unsurdur.

**Altın Post**Bu, imkansızın veya aşırı mantıklı olanın fethini belirten sembollerden biridir (32). Koyun masumiyetin sembolü olduğundan ve altın yüce maneviyatı ve yüceltmeyi temsil ettiğinden, Altın Post, Argonautların arayışının ruhun saflığı yoluyla yüce bir ruh gücü için olduğunu gösterir - bu, ortaçağ Kutsal Kase Şövalyesi Sir Galahad'ı ayıran özelliktir. Sonuç olarak, hazinenin genel sembolizmindeki en gelişmiş biçimlerden biridir (15).

**Kaz**Ördek, kaz veya kuğu gibi kaz da Büyük Ana ve 'cehenneme iniş' ile ilişkilendirilen hayırlı bir hayvandır. Halk masallarında (Anne Kaz, Grimm masalları, vb.) çok sık bulunur. Uzay-zamandaki sembolün din dışı bir dalı olan 'kaz oyunu' ile kanıtlandığı gibi kaderle bağlantılıdır ve anne kucağına dönüşten önce varoluşun tehlikelerini ve talihini temsil eder.

**Gorgon**Frobenius'a göre gorgon zıtlıkların kaynaşmasının bir simgesidir: aslan ve kartal, kuş ve yılan, hareketlilik ve hareketsizlik (gamalı haçta olduğu gibi), güzellik ve dehşet (22). Bu nedenle bilinçli zihnin dayanma gücünün ötesindeki koşulların simgesidir ve onu tefekkür edeni öldürür. Diğer muhteşem varlıklar gibi, yaratılışın kendini gösterebileceği sonsuz sayıdaki formun da simgesidir.

**Aşılama**Doğal düzen alanına yapay müdahalenin bir simgesi (4). Aynı zamanda cinsel bir anlamı da vardır.

**Kutsal Kase,**Kutsal Kase, efsanevi sembollerin en güzel ve karmaşık olanlarından biridir. Temel olarak, iki farklı sembolü kapsar, ancak başkalarını da içerir. İki ana sembol, Kutsal Kase'nin kendisi ve görevin sembolüdür. Batı efsanesine (Balıkçı Kral) göre, gizemli bir hastalık (sem-

bolic, Philoctetes'inki gibi) Kutsal Kase'nin sırrının bekçisi olan eski hükümdarı devirmiştir. Ve bu ritimde ve bu seviyede etrafındaki her şey, günahkar Kral'ın kendisi gibi solmaktadır (bu, Poe'nun *Usher Hanedanı'nın Çöküşü* ve Eliot'un *Çorak Toprak*). Hayvanlar azalıyor, ağaçlar meyve vermiyor, çeşmeler susuz kalmış. Gece gündüz, doktorlar ve şövalyeler hasta hükümdara bakıyor. Sir Parsifal krala açıkça soruyor: Kutsal Kase nerede? Kral anında ayağa kalkıyor ve Doğa yenileniyor (18). İsviçre Tapınak Şövalyesi, Wolfram von Eschenbach, *Parsifal*, eylemi İspanya sınırındaki Galya'da, kahraman Titurel'in Son Akşam Yemeği'nin kadehinin korunması için bir tapınak kurduğu yerde konumlandırır (27). Kâse'nin Doğu'dan geldiği ve oraya geri dönmesi gerektiği söylenir (32), bu da 'aydınlanma kaynağı' olarak önemine açık bir göndermedir. Kâsenin kendisi kendi sembolizmine sahiptir, ancak Lucifer uçuruma atıldığında alnından düşen bir zümrütten melekler tarafından nasıl şekillendirildiğini anlatan bir efsane vardır. Böylece, Meryem Ana'nın Havva'nın günahını kefaret etmesi gibi, Kurtarıcı'nın kanı da Kâse aracılığıyla Lucifer'in günahını kefaret eder. Guénon'un gösterdiği gibi, bu zümrüt, *urna*, Hindu sembolizminde Siva'nın (veya Shiva'nın) üçüncü gözü olan ve 'sonsuzluk duygusunu' temsil eden alnına sabitlenmiş inci. Kutsal Kase'nin kaybı, ister dini bağlar olsun isterse gizemin bozulmuş (yani psikolojik) biçimleri olsun, başka bir 'mutluluk kaynağı' olsun, kişinin içsel bağlarının kaybıyla eşdeğerdir. Dolayısıyla, bu hafıza kaybı, ilkel veya cennetsel durumun kaybını ve Doğanın (yani kişinin kendi ruhsal yaşamının) ölümünü ve solmasını gerektirir. Kutsal Kase aynı zamanda bir kabı (*grasale*) ve bir kitap (*derece*). Öte yandan, arayış, genel olarak, aslında 'Lanetli Avcı'nın sonsuz kovalamacasının tersine çevrilmesi olan 'hazine avı' ile ilgilidir, çünkü ikincisi, varlık ve yokluğun sürekli etkileşiminde fenomenal biçimleri takip ederken, Kutsal Kase her şeyden önce, Aristoteles'in 'hareketsiz hareket ettiricisi' veya Uzak Doğu geleneğinde 'değişmeyen orta' olan mistik 'Merkez' arayışını ima eder (28). Şövalyelerin etrafında oturduğu Yuvarlak Masa'nın ortasında Kutsal Kase'nin görünmesi, biçiminin sembolizmi açısından Çin'in cennet imgesine yakından paralellik gösterir (*Pi*), ortasında bir delik (kupa veya kadehe benzer) bulunan daire şeklinde bir kaptır. Paris'teki Bibliothèque Nationale'den Bayan Fr. 112, *Lancelot du Lac*, Kutsal Kase'nin mistik Yuvarlak Masa'nın ortasına iki melek tarafından yerleştirildiği anı tasvir eder (Resim XIII). En yaygın efsanelerden biri, Kutsal Kase'yi Arimathea'lı Joseph'in çarmıha çivilenmiş İsa'nın kanını yakaladığı fincan veya tabakla ilişkilendirir. Fedakarlık ve kendini cezalandırma fikirleri (ve kısmen hadım etme fikri) Kutsal Kase'nin sembolizmiyle ilişkilendirilir, tıpkı AE Waite'in *Kutsal*

*Kutsal Kase*(Londra, 1933). Bu tür fedakarlıkların yüceltilmesinin, Parsifal ve Sir Galahad efsanelerinde olduğu gibi, Kutsal Kase ile de bağlantılı olduğu açıktır.

**Üzümler**Üzümler, sıklıkla salkımlar halinde tasvir edilir ve hem bereketi (bir meyve olarak karakterlerinden dolayı) hem de fedakarlığı (şarap verdikleri için) sembolize eder.

Birlik: Köken.



Pasif, statik prensip.



Etkin, dinamik prensip.

Dördüncül-maddi ve pasif.

Dördüncül-maddi ve aktif.

İki zıt ilkenin etkileşimi ile maddi üretim.

Üçlü-nötr ve ardışık.

Üçlü-evrimsel, çünkü dikey eksen daha büyüktür.

Üçlü-ters olduğundan içe dönük.

(özellikle şarap kan renginde olduğunda). Tanrı Kuzusu'nun barok alegorilerinde, Kuzu genellikle dikenler ve üzüm salkımları arasında tasvir edilir.

**Grafikler**Grafik işaretlerden oluşan muazzam bir repertuar derleyip kataloglayabiliriz. Bu işaretlerde, sembolizmin diğer herhangi bir yönündekinden daha büyük bir sembolik önem vardır, çünkü bunların ardında açık bir anlam ifade etme yönünde açık bir niyet vardır. Çağdaş bir akademisyen olan Ernst Lehner, kendisinin çeşitli türlerde 60.000 sembol, işaret ve işaret topladığını söyler.

Dördüncül—ruhsal ve nötr

Ruhsal dörtlü üzerinde etki eden yüksek üçlü.

Alt üçlüye etki eden manevi dörtlü.

Dördüncül - manevi, aktif veya dinamik.

Nötr üzerinde etkili olan ruhsal, etkin dörtlü; sekizgene eşdeğer.

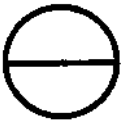
Maddi dördüncül, iki üçlüye bölünmüştür.

Birbirine karışan iki üçlü.

Sonsuzluk, evren, her şey.

kaynakları, kültürleri ve dönemleri ifade eder. Grafik sembol (oyulmuş, kazınmış veya çizilmiş veya başka bir kişi tarafından bir diyagram, amblem veya plan biçiminde tasarlanmış olsun)

Sonsuzluğun merkezi: yayılım veya ilk sebep.



Yukarı ve Aşağı Dünyalardaki genel hareket.

Evrendeki manevi dörtlü.

Evrendeki üçlü: Bütünlük içindeki manevi ilke.

Evrende dördüncül: Bütünlük içindeki maddi ilke.

Bütünlük içindeki iki dörtlü -manevi ve maddi-.

Evrendeki üçlünün etkilediği dörtlü: bütünlük içindeki yapıcı ilke.

Duyusal, antropomorfik ilke (Piobb'a göre).

(örneğin kağıt yapımcılarının filigranları gibi) mistik form doktrininin, özellikle doğu medeniyetleri tarafından geliştirildiği şekliyle, açık bir örneğini sunar. Shukrâshârya'nın böylesine lirik bir coşkuyla söylediği gibi: 'Görüntünün karakteri, tapan ile tapılan arasındaki ilişki tarafından belirlenir'; bunda, biyoloğun form tanımını, 'bir bedenin içsel dürtüsü ile (fiziksel) ortamın direnci arasındaki diyagram' olarak bilinçsizce yankılamaktadır. Hindu doktrininde, güzellik dışsal özelliklerin değil, ruhsal bir tutumun yayılımının sonucudur; ve aynı şey, yön, düzen, düzenleme veya bileşenlerin sayısı gibi formun diğer yönleri için de geçerlidir. Luc Benoist'in hatırladığı gibi (6), Alman mistikleri de, ruhun bir tezahürü olarak (hem yuvarlak hem de diyagramatik olarak) şekle kendilerini adamışlardır. Anna Katerina Emmerich'in gözlemlediği gibi: 'Hiçbir şey saf form değildir. Her şey, işaretler sayesinde madde ve eylemdir.' Yaratıcı sanatta kristalize edilen sembol, içsel biçim ekonomisinden ve ima gücünden kaynaklanan yüksek derecede yoğunlaşmayı içerir. Bu, o halde, grafik sembolizminin psikolojik temelidir (büyüsel yorumun temeli, yazışmalar teorisinin tam anlamıyla yorumlanmasında aranmalıdır). Bu, tarih öncesi çağlardan günümüze kadar muskaların, tılsımların, beş köşeli yıldızların ve kehanet işaretlerinin grafik sembolizminin temelini oluşturur. Bu nedenle, belirli şekiller, amblemler, bayraklar, armalar, işaretler ve madalyalar tarafından uygulanan güçlü ve tamamen haklı çekim, genellikle önerildiği gibi bir geleneğe değil, sembolik 'ortak ritimlerin' içsel bağlarına dayanır (30). Schneider'in gösterdiği gibi, grafik semboller, bütünleştirici veya sinoptik semboller olarak işlevlerinden tamamen ayrı olarak, tekil bir hafıza gücüne sahiptir. Spiral, gamalı haç, merkezi noktalı daire, ay hilali, çift sigma vb. gibi şekillerin en çeşitli felsefi, simyasal veya astronomik verileri iletebildiğine işaret ediyor; bu, bu üç disiplinin sağladığı tüm bilgileri tek bir anlam düzlemine uygulayabilen bir yorumlama tekniğidir. Verilen herhangi bir şekil (çok değerliklilik dizisiyle -yani, alakasız veya belirsiz olmayan birkaç anlamı kucaklayan) görünüm ve önem açısından, onu kaplayan 'ritm sembolü' (yani, fikir ve amaçlanan yön) ile değişir. Schneider, Tanew'in *Elbetiza Süslemesi* (Ipek, 1942), bunun antik sanatın baskın özelliklerinden biri olduğunu, ki bu sanatın 'ne yazık ki sıklıkla dekoratif veya süsleyici sanat' olarak adlandırıldığını (51) belirtmektedir. Grafik sembolizmden derinden etkilenen bazı faaliyet alanlarını saymak gerekirse: mitolojik nitelikler ve figürler, astronomi ve astrolojideki işaretler, simya, büyü ve ilkel mistisizm, dinler, armacılık, masalsı figürler ve canavarlar, süsler, çeşitli görevlerin işaretleri, nümizmatik işaretler,

porselen, filigranlar, vb. (36). Bu kategorilerden yalnızca birinin sunduğu muazzam çeşitliliği düşünmek için duraklarsak -örneğin süs eşyaları- sembolik sonuçların kaba bir envanterinin bile burada maddi nedenlerden ötürü uygulanamaz olacağı ortaya çıkacaktır. Ve daha fazla başlık ekleyebiliriz: örneğin alfabeler veya ideogramlar, piktogramlar, metagraflar ve mandalalar, ayrıca örneğin soyut resmi kapsayan grafiksel sanat kompozisyonları, Kelt, Anglosakson ve İskandinav süsleme sanatı gibi - önemli formların, gelişigüzel ifade edilen, kesintisiz bir akışını sağlar, çünkü İnsan, iletişim için ince, acil ve her şeyi kapsayan ihtiyacının izlerini taşımayan hiçbir şey yaratma konusunda oldukça yetersizdir. Şimdi bu açıklamanın kapsamını genişletmek için, birçok mimari yapının taşlarında bulunan taş işçiliği işaretlerini ele alalım. Pek çok farklı işaret türü kataloglanmıştır ve bunların ezoterik anlamlarına zarar vermeden, bunları şu şekilde gruplayabiliriz: başlangıç harfleri, anagramlar, astrolojik, sayısal, büyülü veya mistik-Hristiyan işaretleri veya derneklere veya gruplara, binalara, milliyet veya ırka, hayırseverlere ait işaretler, vb.

Süslemede, Yunan perdeleri, dalgalı çizgiler, spiral serileri, farklı ritimlerin bobinleri, sigmalar, X şekilleri, elmaslar, daireler, ovaller, oklar, üçgenler, zikzaklar, triskeleler ve gamalı haçlar, sembolizmde, doğal güçlerin ve dört Elementin etkinliğinin sembolleri oldukları için, genel olarak 'kozmik arka plan' başlığı altında gruplandırılan grafik şekillerdir (41). Döneme ve kişisel veya kültürel önyargıya bağlı olarak değişen derecelerde, sanatın tarihi ve ön tarihi üzerine araştırma yapan bilim insanları (çünkü çok azı sembolizmin özerk doktrinine ilgi duymuştur) bu grafik sembolleri ya güneş sembolleri olarak ya da kasırganın ve göklerin sembolleri olarak bir araya getirmişlerdir. Örneğin, J. Déchelette, kendi yazısında şöyle diyor: *Manuel d'Archéologie tarih öncesi*ikili, iki taraflı simetri veya ışınlayan Merkez ile ilgili tüm işaretlerin 'Bronz Çağı'ndan itibaren güneşin imgeleri olarak kullanıldığı'. Önemli bir gerçeği belirtmeden geçemeyiz ve bu da biçim sembolizminin kehanet ile bağlantısıdır. Çinliler*Pa Kua*—sistemi aşağıda açıklanmıştır*Ben Çing*(*Değişimler Kitabı*) — jeomansinin rastgele noktaları ve Antik Çağ'dan bu yana konuyla ilgili çok sayıda eserde bize ulaşan sayısız '-mansi', büyük ölçüde biçim sembolizmine dayanmaktadır; bu, hem belirli bir 'matris şeklinin' belirli bir varlığın figürüyle özdeşleştirilmesinde (Rorschach'ın mürekkep lekeleriyle yaptığı testlerde olduğu gibi) hem de bir şeklin sayısal bileşenlerine ayrılmasında ve uzayda belirli bir yöne doğru eğiliminde görülebilir; bu durumda sembolik anlamı, sayıların önemi ve onunla ilişkili uzay bölgesi tarafından belirlenir.

Örneğin Frazer, bir şehrin yaşamı ve kaderinin şekline göre o kadar etkilendiğine dair Çin inancını anlatır; şehrin kaderi, o şeklin en çok benzediği şeyin karakterine göre değişmelidir; ve uzun zaman önce, ana hatları bir sazanınkine benzeyen Tsuen-cheu-fu kasabasının, sık sık balık ağı şeklinde olan komşu şehir Yung-chun'un yağmalarına kurban gittiğini anlatır (21).

Jung, grafik sembolizm, geometrik diyagramlar ve bileşen elementlerin niceliksel faktörü tarafından belirlenen sayılar sorusuna büyük ilgi gösterdi, ancak ilginç ve geçerli bulgularını ve sonuçlarını kapsamlı bir teoriye dönüştürmedi. Örneğin, sayı ve şekil arasındaki ilişkilerin yalnızca elementlerin niceliğine değil, aynı zamanda bireysel şekil ve yönlerine de bağlı olduğunu gözlemledi, çünkü yön, niceliksel faktörü, kırılmanın yaptığı şekilde etkiler. Örnek olarak, dokuzuncu anahtarda *Duodecim Claves Fratris Basilii Valentini* (içinde *Hermeticum Müzesi*, Frankfurt, 1678) birlik olarak görünen üçlü birliğin, merkezdeki bir Y işaretini bölerek üç çizgiye dönüşmesiyle gerçekleşen bir örneği vardır; ve dört çizgiyle değil, iki bağımsız ancak dengeleyici dik açıyla dört kollu bir haç oluşturarak bir dörtlü olarak ikiliğin bir örneği daha vardır, böylece süreklilikleri nedeniyle iki bileşen oldukları, ancak yönleri açısından dört oldukları söylenebilir. Ayrıca düzensiz dörtgenlerin, dört sayısının sembolizminin dengesindeki eğilimi, büyük eksenin yönüne uygun olarak uyarlama eğilimini ifade ettiği gerçeğine de yorum yapar. Yatay çizgi baskınsa, o zaman salt rasyonel aklın üstünlüğünü ortaya koyar, oysa dikey çizgi baskınsa o zaman manevi rasyonalizm dışılığı belirtir. Dörtlü (çarpı veya kare) birleşiminin işareti, dört ve bir sayılarının, yani karenin (veya haçın) ve dairenin birleşimiyle ifade edilir. İki kesişen çap ile çevre arasındaki ilişki, bazen merkezin mistik 'Merkez'in sembolü olan küçük bir daire olarak görünür şekilde tasvir edilmesiyle vurgulanır. Böylece ulaşılan şekil büyük bir sembolik değere sahiptir: orijinal Birliği (merkez tarafından sembolize edilir), 'tezahür eden dünyaya çıkış yolunu' (dört yarıçap, dört nehrin fışkırdığı dört yarıçap ile aynıdır) ifade eder. *özgeçmiş* veya Cennetteki Kozmik Ağacın dibinden) ve karenin köşelerini 'düzelten' dairesel hareketle Birliğe (dış çevreye) dönüş (bu köşeler fenomenler dünyasının çokluğunun ve geçiciliğinin farklılaşma özelliğini ima eder). Bu şekle X şeklinde bir haç daha eklenerek tekerlek elde edilir; ve tekerlek,

'Merkez' ve dönüşüm döngüsü. Daire ile kare arasındaki ilişkinin önemi oldukça olağanüstüdür; dini ve sembolik sanatın yanı sıra dünyevi eserler de bize hem daireyi hem de kareyi içeren çok çeşitli şekiller sunar. Ancak kendimizi dini sembolizmle sınırlamak için, tamamen ilgisiz ancak aynı sonucu üreten iki örneği alıntılayalım: birincisi, merkezinde küçük bir kare ve açıların içinde dört daire bulunan, her biri içten dörde bölünmüş kare bir figür olan sözde 'Laos beş köşeli yıldızı'; ikincisi, benzer bir desende düzenlenmiş olan ancak Pantokrator ve tetramorf figürlerini içeren Cartuja de Miraflores'teki (Burgos yakınlarındaki Carthusian manastırı) retable. Bu tür figürlerin altında yatan mantıksal-sembolik güç o kadar güçlüdür ki, 'iki dünya' arasındaki yakın ve yoğun ilişkiyi ifade edebilen soyut bir kozmik düzen imgesine başvurulduğunda, kaçınılmaz olarak buna yöneliriz*sonuç* yeryüzünün (kare) sembolünü cennetin (daire) sembolüyle birleştirmek. Işıltılı 'Merkez'i bünyesinde barındıran figürlerin ruhun nihai kaderinin kozmik sembolleri olması, aynı kaderin, yani onun önsezisinin ve onu yerine getirme yolunun - kısacası, mistik tamamlanma fikrinin - psikolojik imgeleri olmaları gerçeğini açıklar (32). Bu nedenle, psikanalistler karenin daireyle birleştirilmesinin (yıldız, gül, lotus, eşmerkezli daireler, görünür bir merkezi noktası olan daire, vb. gibi biçimlerde) bireyselleşme sürecinin son aşamasını, ya da başka bir deyişle, kusurların (düzensiz şekiller) ortadan kaldırıldığı, tıpkı tüm dünyevi arzuların (canavarlar ve vahşi hayvanların kötücül, biyolojik sembolleriyle temsil edilen) ortadan kaldırıldığı, Birlik'e ulaşmaya ve Cennet vizyonuna (Dante'nin başyapıtının sonunda anlattığı gibi) yoğunlaşmak uğruna yapılan ruhsal gelişimin o evresini sembolize ettiğini belirtmişlerdir (56).

Jung'un şekillerin psikolojisi ile ilgili diğer sonuçları şunlardır: zıtlıklar bir çarpı (içsel dürtüleri ifade eder) ve bir kare (ufku temsil eder) ile sembolize edilir; bu dürtülerin üzerine çıkma süreci daire (33) ile sembolize edilir; tam çoğaltma, doğrulamayı ima eder, ancak iki sembol zıt yönlere baktığında bütünlüğe duyulan özlemi, yani yalnızca iki küreyi keşfetme değil, tüm uzayı fethetme arzusunu ifade eder; sola gitmek bilinçdışına ve geçmişe dönmektir, sağa gitmek bilinç ve geleceğe yönelmektir. Jung, bir örnek olarak, aşağıdaki örnekteki bir örneğe işaret eder:*Viatorium*Michael Maier'in (Rouen, 1651) zıt yönlerde uçan iki kartalı gösteren tablosu (32).

Grafik kompozisyonların kendisi ve bunlara karşılık gelen sembolik anlamlar açısından, bunların birer sembolik sanat eseri olduğu teorisinin varlığını göz ardı etmemeliyiz.

aslen süsleyici, Baltrusaitis ve diğerleri tarafından desteklenen bir tez. O ısrar ediyor*a priori*sanatçıların doldurulması gereken belirli bir alanla ve düzen, simetri, mantık ve açıklık kavramlarından yola çıkarak belirli sanatsal etkilere ulaşma ihtiyacıyla karşı karşıya oldukları tezi. Ancak insanın estetik dürtüleri, kozmik anlamları ifade etme ihtiyacından çok sonra ortaya çıktı; ve çağdaş sanat kavramı, güzelliğin veya estetik zevkin yaratılması yerine bir zihin durumunun işareti ve tanıklığı olarak (ki bu, olumlu veya sevimli niteliklerden yoksun birçok modern sanat eserini otomatik olarak dışlıyor gibi görünür) birincil dürtünün sembolik bir anlam ifade etmek olduğu görüşünü destekliyor gibi görünüyor. Geleneğe göre, sanattaki simetrik formlar, insan figürünün iki taraflı simetrisiyle aynı kaynaktan (İkizler) kaynaklanır; bu simetri, belirli organların çoğaltılmasında yankılanır; bu tür simetrik formlar, örneğin, bir Romanesk veya Gotik timpanum üzerindeki figürlerin dağılımını veya bir rozet üzerindeki destekçilerin, kalkanın ve miğferin düzenlenmesini içerir. Ancak bu ortak köken fikri kabul edilemez görünüyorsa, o zaman simetriye yönelik sanatsal tercih, yapay olanın doğal olana paralel, benzer veya karşılık geldiği hissedildiğinde ilkel doğruluk inancının deneyimlenebileceği varsayılarak basit bir anatomik projeksiyon olarak düşünülebilir. Başla taçlandırılmış bir vücudun yanlarında iki kolu olan bir varlık, öncelikle bir ana şeklin ortada ve iki ikincil şeklin yanlarda yer aldığı bir düzen veya desen oluşturma eğiliminde olmalıdır. Bu temel kavramlar ilk olarak -büyük olasılıkla- Paleolitik Çağ'da (hakkında bilgimizin yetersiz olduğu ve insanın her halükarda faydacı yollarla kendini zorlama ihtiyacından kaynaklanan sürekli baskı altında yaşadığı bir çağ) değil, tarihin şafağında, Neolitik Çağ'ın sonlarından Bronz Çağı'na kadar veya başka bir deyişle MÖ 5000 ila 3000 yılları arasında takdir edildi. Bu, kültürel faktörlerin ilk ortaya çıktığı veya kesin bir gelişme aşamasına ulaştığı dönemdi. Ortiz, insanın yaşamın genel bir yapılandırmasına ulaşmadan önce, yaşamın elle tutulur gerçekliklerinin ve özellikle de somut bir şekli olmayan rüzgar gibi varlıkların ideogramlarını yarattığını öne sürmekte haklıdır. Ateş alev olarak görülüyordu; su bir dizi dalga olarak; yağmur gözyaşlarına; şimşek zikzaklara, vb. benzetiliyordu (41).

İlkel veya astrobiyolojik kültürlerin tüm piktogramlarının veya ideogramlarının, hatta işaretlerinin bile kökenlerinin bu tür motiflere dayandığını veya benzer, morfolojik bir gelişim sürecini ortaya koyduğunu öne sürmek istemiyoruz. Burada şunlar arasında ayrım yapmalıyız:*gerçekçi, taklit görüntüler* birincisi (aslında çizimler veya resimler); ikincisi,*diyagramatik, taklit resimler*((verili bir şeklin hem içsel 'ritmik' anlamını hem de dışsal biçimini arayanlar);

ve üçüncüsü,*saf, ritmik imgeler*(hayvanlar için izlerinden türeyen işaretler gibi). Schneider, ara kültürlerde hayvan sembollerinin fiziksel şekillerin temsilleri olmadığını, hayvanların hareketleriyle belirlenen ritmik çizgiler olduğunu gözlemler. Malakka'da belirli bir hayvanın sembolizminin dört Elementten birine uygulanabileceğini ekler: böylece, örneğin, su sembolü kurbağanın bacaklarının ritmik hareketlerinden türetilir (ki her durumda dalgaların ritmiyle karşılaştırılabilir); benzer şekilde, karıncalar ve kırkayaklar da hareketlerinin ritmiyle gösterilir (50). Bu 'ritm' kavramı, ruhun ışığı kavramına uygulandığında muazzam olasılıklar açar. Her insanın kendine özgü bir ritmi vardır; ve her kültür de öyledir. Stil veya kişilik, son çare olarak sadece ritmin ifadeleridir. Germain Bazin,*Sanat Tarihi*(Paris, 1953), soyut sanatın dışsallaştırma girişimi olduğunu ileri sürer*temel ritimler*İnsan, bireysel ve kolektif ruhun (bu süreç Aristoteles, Vischer, Kant, Lipps vb. tarafından tasarlanan endopati süreciyle yakından ilişkilidir).

Sonuç olarak, herhangi bir grafik figürün önemine karar verebilmek için aşağıdaki faktörleri göz önünde bulundurmalıyız: (*A*) kozmik varlıkların figürlerine benzerliği; (*B*) şekli, açık veya kapalı, düzenli veya düzensiz, geometrik veya biyomorfik olup olmadığı; (*C*) şekli oluşturan bileşen elemanların sayısı ve bu sayının önemi; (*D*) temel, dinamik potansiyelinin ve hareketinin ifadesi olarak baskın 'ritimler'; (*ve*) mekansal düzenleme veya farklı bölgelerinin düzenlenmesi; (*F*) oranları; (*G*) varsa renkleri. Faktör (*A*) —diğer figürlere olan benzerliği— kapsamı o kadar geniş ve ima ettiği anlamlar o kadar açık ki yorum yapmaya gerek yok, (*B*) Şeklin önemi, yukarıda incelediğimiz ilgili geometrik sembolizme bağlıdır, (*C*) Bileşenlerinin sayısı, şeklin ikincil -ama bazen çok önemli- düşüncesine ek bir sembolizm kazandırır (örneğin, yedi köşeli yıldız önemini yıldız biçiminden olduğu kadar yedili sembolizmden de alır), (*D*) 'Ritimler' ile ilgili olarak, bileşen öğelerin sayısı ve hayvan hareketleriyle olan bağlantıyı daha önce belirtmiştik (Yunan perdeleri ve trapeze göre biçimlendirilmiş kırık çizginin genellikle toprak sembolizmine, dalgalı çizginin hava sembolizmine, bir dizi tamamlanmamış spiral veya dalganın yanı sıra kırık çizginin su sembolizmine karşılık geldiği söylenir, ancak ateş, alev dilinin üçgen şekli nedeniyle suyla da ilişkilendirilir), (*ve*) Mekansal düzenlemeye gelince: Dikey eksende, en önemli olan seviye sembolizmidir (ahlak ve enerji niteliklerini ima eder) ve yatay eksende, sol taraf, dediğimiz gibi, retrospektiftir (çünkü bu, 'köken' bölgesidir ve bununla bağlantılıdır)

bilinçdışı ve karanlıkla) ve sağ taraf sonuca bakar. Dolayısıyla, soldan aşağıya ve sonra sağa doğru yukarı doğru uzanan çizgi bir düşüşü değil, bir yükselişi gösterir, bunun tersi de doğrudur. Ve bu nedenle, sırasıyla düşüşü ve yükselişi temsil eden iki kesişen ve karşıt çizgisiyle St. Andrew'un haçı, 'iki dünyanın' iç içe geçmesinin simgesidir ve bu nedenle mistik mandorla ile karşılaştırılabilir. Çift, iki taraflı simetriyle birlikte bir merkezin yer aldığı bu figürlerde, iki sembolik eğilim görüyoruz: birincisi, ritmik hareketlerin içe doğru yöneldiği, konsantrasyonu ve ayrıca saldırganlığı ifade ettiği (örneğin, merkeze doğru esen dört rüzgarın klasik sembolünde olduğu gibi); ve ikincisi, ritimlerin merkezden dört ana noktaya doğru yükseldiği, 'bütünlüğün' savunulmasını gösterdiği (Aziz Ferdinand'ın haçı bununla ilişkilidir) ve megalitik kültürün tetramorfları ve 'dört okçusu' ile belirli bir ilişki taşıdığı. Işık saçan figürler, dağılmayı, büyümeyi ve içe dönüşü belirtir. Ayrıca, çizgilerin morfolojik özelliklerine ek olarak, aynı zamanda iletişim ve birleştirme araçları olduğu da akılda tutulmalıdır; bu nedenle önemleri her zaman temas ettikleri bölgelerin doğasıyla yakından bağlantılı olmalıdır. Grafik çalışmasını aşırı uzunluk ve ayrıntıya taşıyan bazı teorisyenlerin olduğu söylenmelidir. Örneğin Ely Star, yatayı kesen dik bir çizginin önerdiği çeşitli şekilleri, dik çizgiyi aktif ilkeyle ve yatayı pasifle bağlama süreciyle inceler. Düz çizgilerin, pasifliği belirten eğrilerle karşılaştırıldığında her zaman etkinliği ifade ettiğini belirtir (54). Şimdi ilk ideografik işaretlerin takımyıldızlarla ilişkilendirilme biçimine dönecek olursak, modern görüşün takımyıldızların alfabenin kaynağı olduğu teorisini desteklediğini belirtmek çok önemlidir. Gattefossé, Fenn ve diğerleri bu noktada oldukça açıktır. Zollinger, Büyük Ayı'nın bir bağı, bir bağlantıyı veya bir bilgi öğesini temsil eden işaretin kökeni olduğunu, İkizler'in 8 sayısını ve H harfini nasıl ortaya çıkardığını, Güneş'in yörüngesinin ebedi döngüsel yasalarının veya Dünya'nın kutup dönüşünün gamalı haçı nasıl ortaya çıkardığını, increat'ın farklı biçimlere bölünmesinin Çinlilere ilham verdiğini gösterir *Yang-Yin* işaret, tezahür eden dünya yatay çizgiye, 'Merkez' haça ve son olarak, Güneş, Ay ve haç için işaretlerle temsil edilen üç ilkenin birleşiminin Hermes amblemi olarak bilinen grafik sembolü nasıl ortaya çıkardığına ilham verdi. İki taraflı simetri biçimleri arasındaki aile benzerliğinden bahsetmeye devam ediyor, örneğin *Yang-Yin* işaret, *labryler* (çift bıçaklı balta), labarum ve haç (61). Bayley, filigran koleksiyonunun arasında, onlar için kesin bir anlamı olan çok sayıda grafik işaret olduğunu buldu: üç daire veya yonca yaprağı ve

türevleri üçlüyü temsil eder; haç şeklinde labirent hem anlaşılmazlığı hem de yakın bağları ifade eder; tekerlekler değişim ve döngülerin arkasındaki motive edici güç olarak güneşi gösterir (4). Çeşitleri çok olan haçların sembolizmiyle ilgili olarak, kollarının şekline ve bu kolların ima ettiği 'ritmik yöne' (merkezkaç, merkezcil, nötr veya döner haçlarda olduğu gibi) bağlı olduklarını belirtmekle sınırlayacağız (47). Basit bir geometrik şekle indirgenemeyen veya basit bileşen öğelerinin bir kombinasyonu olarak açıklanamayan, ancak belirli bir desen karmaşıklığını ortaya koyan gezegenler ve diğer birçok işaret için semboller, yine de yukarıda sayılan ilkelerin yardımıyla yorumlanabilir. Sadece bir örnek vermek gerekirse: Simyada, tüm erdemleri ve yetenekleriyle canlı olan entelektüel 'ruhu' temsil eden 'antimon' işareti, bir daire üzerine yerleştirilmiş bir haçtır; 'Yeşil' işareti, bitkisel 'ruh'u veya fizyolojik dünyayı belirtir, bir dairenin içine çizilmiş bir haçtır; içgüdüsel davranışa veya temel dürtülere karşılık gelen Venüs işareti, bir dairenin altına yerleştirilmiş bir haçtır. Kısacası, grafik sembolizmde keyfi hiçbir şey yoktur (59): her şey tek bir noktadan gelişen ve şekil, ritim, nicelik, konum, düzen ve yönün tümünün deseni açıklamaya ve tanımlamaya yardımcı olduğu daha karmaşık biçimlere genişleyen bir sisteme uyar.

**Büyük Hükümdar,**Bu, bazı Hermesçi yazılarda bulunan bir terimdir. Piobb'a göre, kökenini Yunanca'nın yanlış okunmasına borçludur, 'kendisini tek başına yöneten' ile 'kendisini tek başına yöneten'i karıştırmıştır (48). Her ne olursa olsun, kralın sembolizmi her durumda, kendi üzerinde zafer kazanan kişiye, yani kesin ve muzaffer kahramana atıfta bulunur (48).

**Büyük Anne,**Büyük Ana arketipi, Babil'deki İştar, Mısır'daki İsis, Fenike'deki Astarte, Hindistan'daki Kâli-Durga, Yunanistan'daki Ge ve Demeter gibi belirli dişil tanrılara karşılık gelir (56). Genellikle döllenmiş toprağın bir sembolü olarak kabul edilir (51), ancak deniz aynı çağrışımla eski kozmogonilerde de görünür (4). Jung için,*Yüce Ana* Doğanın nesnel gerçeğini, bir anne kadını, bir sibil, bir tanrıça veya bir rahibe figüründe maskelenmiş veya enkarne olmuş şekilde temsil eder, ancak bazen örneğin bir kilise veya bir şehir veya bölge biçimini alır. Bu arketipal imgeye 'mana kişiliği' adını verir, bu da büyücü, sihirbaz veya bilge gibi biçimler alan 'Günlerin Eskisi'ne karşılık gelir (30).

**Büyük Rahip,**Tarot destesinin beşinci bilmecesi. Kart, onu Jachin ve Boaz (sezgi ve aklın simgesi) sütunları arasındaki bir tahtta otururken gösteriyor. Ellerinin saflığını sembolize etmek için beyaz eldivenler giyiyor. Asası, kollarının yuvarlak uçları olan üçlü bir haçla sonlanıyor.

yedi büyük günahla savaşmak için gerekli erdemlere gönderme yapan yediliye yol açar: Gurur - Güneş; Tembellik - Ay; Kıskançlık - Merkür; Öfke - Mars; Şehvet - Venüs; Açgözlülük - Jüpiter; ve Açgözlülük - Satürn. Bu görüntüde ayrıca diz çökmüş, biri kırmızı (aktivite için) ve diğeri siyah (pasiflik) giymiş iki havari de tasvir edilmiştir. Olumlu tarafta, bu bilmece ahlaki yasayı, görevi ve vicdanı ifade eder (59).

**Büyük Rahibe,**Tarot'un ikinci bilmecesi, İsis'i gecenin tanrıçası olarak temsil eder. Oturur, sağ elinde yarı açık bir kitap ve sol elinde biri altın (güneşi, sözcüğü veya aklı temsil eder) ve diğeri gümüş (ayı veya hayal gücünü temsil eder) olmak üzere iki anahtar tutar. Tahtı iki sütun arasında yer alır - iki tane oldukları için dişil prensibi belirten bir alegoridir - bunlar aslında Süleyman Tapınağı'ndaki Jachin ve Boaz adlı sütunlardır ve kutsal alanın girişini örten örtüyle birbirine bağlanmıştır. İlk (güneş) sütun kırmızıdır ve ateşe ve aktiviteye karşılık gelir; ikinci (ay) sütun mavidir. Büyük Rahibe'nin başını taçlandıran taç, döngüsel evrelerin ve fenomenler dünyasının sembolü olan bir ay hilaline sahiptir; bu, figürün pasif, düşünceli ve dişil niteliklerinin baskınlığını vurgular. Büyük kozmik soruların sfenksine yaslanmıştır ve zemin, alternatif beyaz ve siyah fayanslardan oluştuğu için, var olan her şeyin şans ve zıtlık yasalarına tabi olduğunu belirtir. Besançon Tarot'unda, bu bilmece Juno figürü şeklini alır. Olumlu tarafta, Büyük Rahibe yansımayı ve sezgiyi; olumsuz tarafta ise hoşgörüsüzlüğü ifade eder (59).

**Grifon**Ön yarısı kartal, arka yarısı aslan gibi olan, uzun, yılan gibi bir kuyruğu olan muhteşem bir hayvan. Bu iki üstün güneş hayvanının karışımı, bu varlığın genel olarak hayırsever karakterine işaret eder; Yunanlılar tarafından Apollo ve Nemesis'e adandı (8). Grifon, belirli ejderha türleri gibi, her zaman kurtuluş yollarının koruyucusu olarak, Hayat Ağacı'nın veya benzeri bir sembolün yanında dururken bulunur. Psikolojik açıdan, psişik enerji ile kozmik güç arasındaki ilişkiyi sembolize eder (4). Ortaçağ Hristiyan sanatında, Mozarabik minyatürlerinden itibaren, grifon çok yaygındır ve örneğin hem Kurtarıcı'yı hem de Deccal'i temsil eden, ikircikliğe eğilimli işaretlerle ilişkilendirilir (20).

**Groteskler**Büyük ölçüde dekoratif bir amaca hizmet eden bir süsleme türü. Romalılar tarafından tercih edilen bu tür, 15. yüzyıldan itibaren, özellikle Plateresk tarzda çok yaygınlaştı. Bazı özellikleri ilham verici amblemlerini Gnostisizm'e borçludur; Gnostisizm, bilindiği üzere, öğretilerini yaymak için sembolik imgeyi geniş ölçüde kullanmıştır. Bayley, aralarında aşağıdaki figürlerin baskın olduğu çok sayıda grotesk ve benzeri dekoratif motif toplamıştır: anka kuşu, kuğu, koyun, kanatlı atlar, yılanlar, ejderhalar,

bahçeler, çeşitli çiçekler, çalılar, demetler, çelenkler, sarmaşıklar, kavanozlarda güller, meyveler, çiçek ve meyve sepetleri, asmalar, narlar, ağaçlar (özellikle her dem yeşil olanlar), haçlar, zambaklar, caducei, cıvatalar, maskeler, basamaklar, kupalar, rozetler, yaylar, kalkanlar, parantezler, kılıçlar, mızraklar, kupalar ve kadehler, çıplak çocuklar, ikizler, ekiciler, çok göğüslü doğurganlık tanrıçaları, karyatidler, genç kızlar. Tüm bu nesnelerin sembolizm dünyasında alegorilerin, amblemlerin, Romanesk ve Gotik başlıkların, vb. bileşen parçaları olarak yeri vardır. Ancak grotesk kendi içinde, bir biçim ve bir sistem olarak, süreklilik ve süreksizlik arasındaki yakın bağı vurgular - yani, örneğin İkizler mitinde ifade edildiği gibi, ikirciklilik. Bu nedenle grotesk, olgular dünyasının ve varoluşun tutarlı açılımının genel bir simgesidir (4).

**Koruyucu**Tıpkı Dünya'nın güçlerinin savunulması gerektiği gibi, benzetme yoluyla, tüm efsanevi, dini ve ruhsal zenginlik veya güç düşman güçlere veya değersizlerin olası müdahalesine karşı korunmalıdır. Bu nedenle efsanelerde 'hazinenin koruyucusu'nun aşinalığı: neredeyse her zaman, bu koruyucu bir grifon veya ejderhadır veya insanüstü güçlerle donatılmış bir savaşçıdır. Tapınaklarda, savunma fikri mekansal organizasyonda örtüktür ve duvarların, kapıların ve kulelerin düzenlenmesiyle doğrulanır. Uzak Doğu'da, koruyucular genellikle muhteşem canavarlardır. Batı ülkelerinde, aynı işlev kapılara kazınmış figürler tarafından gerçekleştirilebilir. Psikolojik açıdan, koruyucular evrimin farklı aşamaları ile ruhsal ilerleme veya gerileme arasındaki geçişin eşiğinde toplanan güçleri sembolize eder. İnsan daha yüksek bir alemin hakimiyetine girebilmeden önce 'eşiğin koruyucusu'nun üstesinden gelinmelidir.

**Sakız**Dönem*Arap zamkı*simyacılar tarafından dönüşümün özünü belirtmek için kullanılan bir şeydi, çünkü bir kez ruhsallaştırıldığında, ruhsal yapışmanın benzer nitelikleriyle donatıldığına inanıyorlardı. Bu, tohum özünün bir simgesidir (32).

# H

**Saç (Vücut-Kıl)**İnsan vücudunun tepesinde yetiştiği için baştaki saçlar ruhsal güçleri sembolize eder ve su sembolizmi içinde 'Yukarı Okyanus' ile eş tutulabilirken, vücut kılları da

'Aşağı Okyanus', yani kozmosun irrasyonel gücünün ve içgüdüsel yaşamın yayılmasını ifade eder. Bu, birçok dinin rahiplerinin, aralarında Mısırlıların da bulunduğu, tüm saçlarını neden kazıdıklarını açıklar. Ayrıca, şeytanın bir ön göstergesi olan tanrı Pan'ın neden tüylü bacaklarla tasvir edildiğini de açıklar. Yukarıdaki genellemeye rağmen, başın ve vücudun saçlarının kötü bir anlam taşıdığı bazı gelenekler vardır (8).

**Kıllar**Genel olarak, saçlar enerjiyi temsil eder ve seviyelerin sembolizmiyle ilişkilidir. Yani, başın üzerinde bulunan bir saç başı, daha yüksek güçleri temsil ederken, bol miktarda vücut kılı, daha temel güçlerin yaygınlığını ifade eder. Bazen bu iki anlam birleşmiştir: Estibaliz'deki bir Romanesk başkentte, Adem Düşüş'ten önce sakalsız ve günaha düştükten sonra uzun saçlı ve gür sakallı olarak tasvir edilmiştir (46). Saçlar ayrıca doğurganlığı da ifade eder. Origen şöyle derdi: 'Naziler saçlarını kesmezler çünkü adil insanların yaptığı her şey başarılı olur ve yaprakları düşmez' (46). Hindu sembolizminde, bir kumaşın iplikleri gibi saçlar, evrenin 'kuvvet çizgilerini' sembolize eder (25). Gür bir saç başı,*hayati önem*Ve*yaşam sevinci*, başarılı olma isteğiyle bağlantılıdır (42). Yine, saçlar ateş elementine karşılık gelir ve ilkel güçlerin filizlenmesini ifade eder (50). Saç renginden çok önemli bir ikincil anlam türetilir. Kahverengi veya siyah saç, genel olarak saçın sembolizmini, yani koyu, dünyevi enerjiyi güçlendirir; altın rengi saç, güneş ışınlarıyla (31, 38) ve tüm uçsuz bucaksız güneş sembolizmiyle ilişkilidir; bakır renkli saç, Venüslü veya şeytani bir özelliği ima eder (32). Saçlar, o zaman, ruhsallaştırılmış enerji kavramını sembolize eder. Phaldor,*Sogno'nun Çiçek Kitabı*, 'İnsanın manevi varlıklarını temsil ettiklerini' belirtir. Hem erkek hem de kadın için bol ve güzel saçlar, manevi gelişimi ifade eder. Saçını kaybetmek başarısızlık ve yoksulluk anlamına gelir' (56). Şimdi, İnsanın kontrolü dışındaki güçler tarafından meydana getirilen kaybın tersi, kısmen gönüllü fedakarlıktır. Bu nedenle Zimmer, üreme ve yaşamın çoğaltılması ilkelerinden vazgeçen ve bunlara meydan okuyan, böylece tam bir çilecilik yoluna giren herkesin, ilke olarak saçlarını kısa kestirmek zorunda olduğunu belirtir. Nesillerin zincirindeki son halkayı oluşturan yaşlı ve tüysüzlerin kısırlığını taklit etmelidirler. Örneğin eski Mısırlılar gibi bazı dinler, tam epilasyon reçete ederdi (60). Saç, peruk ve sakallar, Sümerler tarafından kötü ruhları uzaklaştırmak için kullanılırdı (duman gibi).

**Hale**Aureole, nimbus veya hale, eskilerin tanrılarını giydirdikleri ve Hristiyanların kutsala atfettikleri taç benzeri ışıklı bir dairedir (8). Işıldayan, doğaüstü bir gücün veya bazen daha basitçe, mistik yönüyle entelektüel enerjinin görsel bir ifadesidir; Eskilerin zekayı neredeyse her zaman ışıkla eşit tutması bunun yeterli kanıtıdır. Diğer

halelerin çeşitleri küresel biçimdedir: Müslümanlar, örneğin, cenneti temsil etmek için sıklıkla inciyi kullanırlardı ve inançları, her biri hurileriyle birleşmiş olan kutsanmışların incilerde yaşadığıydı. Hale, kafesle ve özellikle kürenin kendisiyle eş tutulur (46). Jurgis Baltrusaitis, *Le Moyen Age fantastik*, camdan yapılmış gibi görünen şeffaf kürelere hapsedilmiş varlıkların bir sürü ortaçağ çizimini ve resmini toplamıştır. Hieronymus van Aecken'in (Bosch) birçok eseri buna örnek teşkil eder. Bu durumda hale, her insanı varoluş biçimi ve kaderi içinde saran bir tür determinizmin basit bir görsel ifadesidir, ister olumlu ve cennetvari, ister olumsuz ve cehennemsi olsun.

**Köy**Edebi mitler normalde bu çalışmanın kapsamına girmese de, aşağıdaki durumlarda bir istisna yapmaya karar verdik: *Danimarka Prensi Hamlet*.Bu ünlü Shakespeare trajedisinin kökeni bir İskandinav efsanesine dayanır. Rönesans oyun yazarının 'açık içerikleri' hakkındaki açıklamasının yanı sıra, gizli içeriklerin diğer açıklamalarına veya daha iyisi, diğer düzlemlerdeki ifşalara da kendini ödünç verir. Bu yorumlardan biri olan psikanalitik, Hamlet'in gerçekten delirdiğine ve amcası tarafından babasının öldürülmesinin sadece bir kurgu, kendisinde çok güçlü olan Oidipus kompleksini daha kolay kabul etmesine yardımcı olmak için zihninin bir icadı olduğuna inanmaya eğilimlidir. Üvey babasını öldüreceği anı haber veren Polonius'u öldürme konusundaki memnuniyeti bu açıklamayı doğrular gibi görünüyor. Aynı şekilde Ophelia'yı reddetmesi (ki bu farklı bir şekilde yorumlanabilir) ve annesini tamamen affetmesi de öyle. *Elektra* (benzer bir Yunan trajedisi) intikamcı çocukları tarafından amansızca öldürülür. İkinci bir açıklama *Köy*, daha derin ve sembolik olan, Gnostik doktrini hikayesine uygulamaktan kaynaklanır. Hamlet dünyadan nefret eder ve onu kötü tanrının, demiurge'un (maddi olan ve onu yalnızca Kötülüğün pasif bir aracı olarak gördüğü için affettiği annesinin kocası) işi olarak görür. İyi tanrıyı, Baba'yı hayal eder, ki bu daha çok kendi yansıması, aşkın bir durumdaki kendi kendini kehaneti gibi görünür. Dünyanın reddedilmesi, Yorick'in kafatasının olduğu mezarlık sahnesinde 'nekrofili' bir açıklamaya sahiptir ve Ophelia'yı (kadın = suçluluk) reddetmesinde mutlak bir tezahürü vardır. Hamlet'te, dünyaya bağlı olmaktan, maddi bir varlık olmaktan ve varlığını öldürebileceği ve muhtemelen kendisi tarafından öldürülebileceği bir varlığa ait olmaktan muzdarip olan Oedipal insanın sembolü ve arketipi olduğunu düşünmemize neden olan bir meleklik vardır (Freud'a göre ilk doğan çocuğun ilk doğan tarafından öldürülmesi). Bir dizi suça yol açan ve ancak kendi kendini yok etmesiyle çözülebilen bir ızdırap ve bastırma vakası olarak Hamlet,

'evlat' durumuna karşı isyan eden insanın sembolü, insanlaştırılmış (ve Hıristiyanlaştırılmış?) bir sembol, Aiskhylos'un 'Prometheus'unun halefi ve Milton'un 'Şeytan'ının öncülü. Bu fikirleri sinematografik *Köy* Sir Laurence Olivier'nin yönettiği ve yorumladığı, yoğunluğu bana burada dile getirdiğim her şeyi bir hipotez biçiminde düşündüren.

**Çekiç** Demirciye özgü bir araç, yaratmanın mistik gücüyle donatılmış (51). İki başlı çekiç, çift bıçaklı balta gibi, Mars Dağı'nın ve kurbanlık Tersine Çevirmenin ikircikli bir simgesidir.

**El** Mısır dilinde, eli belirten terim, sütun (veya destek veya güç) ve avuç içi için kullanılan terimle ilişkilendirilmiştir (4). Ezoterik doktrinde, elin vücuda göre konumu ve parmakların düzenlenmesi, belirli kesin sembolik kavramları aktarır (48). Mısır hiyeroglif sistemine göre, el tezahür, eylem, bağışlama ve çiftçilik anlamına gelir. Bir el ile ilişkilendirilen bir göz -örneğin bazı doğu mitolojik varlıklarında olduğu gibi- 'durugörü eylemini' sembolize eder (19). Schneider, ele 'insanın içsel durumunun bedensel tezahürü olduğu' ve 'akustik olmayan terimlerle bir zihin tutumunu ifade ettiği' için önemli bir rol verir -veya başka bir deyişle, bir jest. Bundan, kaldırılmış elin sesin ve şarkının sembolü olduğu; göğüse yerleştirilen elin bilgenin tutumunu gösterdiği; boyuna yerleştirildiğinde fedakarlığı ifade ettiği; iki elin birleşmesi mistik evliliği simgeler—Jungcu bireyselleşme; gözleri örten el ölüm anında basireti temsil eder (50). Elin beş parmağı olması büyük önem taşır, birincisi, insan figürüyle geniş benzerliği nedeniyle (dört ekstremiteye ek olarak baştan oluşur) ve ikincisi, beş sayısının sembolizmi nedeniyle (sevgi, sağlık ve insanlığı ifade eder) (40). Mısır hiyerogliflerinde, açık el, manyetik kuvvetin yanı sıra belirli bir insan görevini de simgeler (19)—bu fikir aynı zamanda Kolomb öncesi Amerika'nın da karakteristiğidir. Ve İslam kültürlerinde elin muska olarak yaygın kullanımının arkasında da çok benzer bir inanç yatar. Berberi düşüncesine göre, el koruma, otorite, güç ve kuvvet anlamına gelir; *el* Romalılar için de aynı anlamı taşıyordu ve özellikle otoriteyi simgeliyordu *aile babası* ve imparatorun ve bazen zirveye ulaştığı görülebilir *işaret* lejyonların imparatorluk kartalı yerine. Yukarıda belirtilen İslami muskalarda, el figürü çeşitli değişikliklere uğrar veya örneğin yıldız, güvercin, kuş, yelpaze, *zikzaklı* ve daire, Hristiyan Batı'nınkilerle karşılaştırılabilir amblemler oluşturuyor (12). 'Bağlı eller'in bilindik amblemi, tehlike karşısında erkeksi bir kardeşliğin veya dayanışmanın ifadesidir (49). Jung'un görüşüne göre, el bir

üretken önem (31). Sağ el ile sol el arasındaki fark genellikle göz ardı edilir, ancak ayrım yapıldığında yalnızca temel önemi uzay sembolizminin ek imalarıyla zenginleştirme amacına hizmet ediyor gibi görünür, sağ taraf rasyonel, bilinçli, mantıksal ve erkeksi olana karşılık gelir; sol taraf ise tersini temsil eder (33). Bir Kralın kendi sol elinde Kraliçenin sol elini tuttuğunu gösteren simyasal imgeler vardır. Jung bunun, birleşmelerinin bilinçdışı karakterine atıfta bulunabileceğini ancak aynı zamanda sevgi veya şüphe göstergesi de olabileceğini öne sürer (33).

**Asılmış Adam**Bu figürün derin ve karmaşık bir sembolizmi vardır. Tarot kart destesinin on ikinci bilmecesidir, ancak temel anlamının daha geniş etkileri vardır. Frazer, ilkel insanın tanrılarını cennet ve dünya arasında izole ederek hayatta tutmaya çalıştığını ve böylece onları sıradan etkilere (21), özellikle de karasal olanlara karşı bağışık bir konuma yerleştirdiğini belirtti. Bu ve uzaydaki her türlü askıya alma, şüphesiz levitasyon ve rüya uçuşu fikriyle ilişkili olan mistik bir izolasyonu ima eder. Öte yandan, ters pozisyon kendi başına bir arınma sembolüdür (çünkü benzetme yoluyla doğal, karasal düzeni tersine çevirir) (50). Hem Asılmış Adam efsanesi, hem de Odin miti bu sembolik sisteme aittir. Odin'in kendini asarak feda ettiği söylenmiştir. İlgili dizeler*Havamal*Türkçe: okundu: 'Odin'e bir adak olarak, mızrakla yaralanmış bir şekilde, fırtınalı ağaçtan dokuz gece üst üste asıldığımı biliyorum: Kendime sunulan kendim.' Benzer kurbanlar, dünyanın birçok yerinde normal kült uygulamalarının bir parçasıdır (21). Jung bu sembolizmi tamamen psikolojik terimlerle açıklar ve 'asılmanın... sallanmanın (sallanırken asılıp acı çekmek) yerine getirilmemiş özlemin veya gergin beklentinin sembolü olması nedeniyle, belirgin bir sembolik değeri vardır' der (31). Yukarıda bahsedilen Tarot kartı, Minstrel gibi bir figürü, iki yapraksız ağacın desteklediği bir çubuğa bağlı bir ipe bir ayağından asılmış olarak tasvir eder. Yorum, Asılmış Adam'ın bu dünyadaki sıradan hayatı yaşamadığı, bunun yerine mistik idealizm rüyasında yaşadığıdır. Asıldığı garip darağacı, yoğun ışıktan, yani yoğun düşünceden oluştuğunu göstermek için sarı renktedir. Bu nedenle Asılmış Adam'ın kendi doktrinine asıldığı ve tüm varlığının buna asıldığı söylenir. Arasına asıldığı iki ağaç, 2'nin sayısal sembolizmiyle bağlantılı olan her şey gibi, Kabala'nın Boaz ve Jachin sütunlarıyla ilişkilidir. Bunlar maviye doğru eğilim gösteren yeşil renklidir (doğal veya karasal doğa cennete doğru eğilim gösterir).

Asılmış Adam'ın kıyafetleri kırmızı ve beyazdır, bunlar simyacıların iki başlı kartalının mistik renkleridir. Kolları birbirine bağlıdır ve içinden altın paraların düştüğü yarı açık keseleri tutar, bu kendini feda eden varlıkta bulunacak manevi hazinelerin bir alegorisidir. Wirth'e göre, bu sembolik karaktere en yakın mitolojik kahraman, eylemdeki düşüncenin kişileştirilmesi olan Perseus'tur; kaçışında, Andromeda'yı kurtarmak için kötü güçlerin üstesinden gelmiştir; Andromeda, ilkel okyanusun dalgalarından yükselen, maddenin donuk kayasına zincirlenmiş ruhu sembolize eder. Olumlu anlamda, Tarot destesinin on iki sayısı mistisizm, fedakarlık, kendini inkar etme, ölçülülük anlamına gelir. Olumsuz anlamda, ütopik bir rüya dünyasını ifade eder (59).

**tavşan**Mısır hiyeroglif serisinde, tavşan, varlık kavramını tanımlayan belirleyici bir işarettir ve temel varoluşun sonucu olarak semboliktir (19). Algonquin Kızılderilileri arasında Büyük Tavşan, hayvan-demiurge'dür. Mit, Mısırlılar tarafından da biliniyordu. Yunanistan'da, ay tanrıçası Hekate, tavşanlarla ilişkilendirilmiştir. Hekate'nin Alman eşdeğeri olan tanrıça Harek, tavşanlarla birlikteydi (35). Genel olarak, tavşan üreme sembolüdür; doğal olarak ahlaksız veya ahlaki olarak kabul edilebileceği için ikirciklidir. İbraniler onu 'kirli' bir hayvan olarak görüyorlardı (Tesniye xiv, 7). Rabanus Maurus için şehveti ve doğurganlığı sembolize ediyordu. Ancak, Gotik zamanlarda, aynı zamanda, geçiciliğin ve gayretli hizmetin alegorik bir figürü haline gelmişti, çünkü birçok Gotik mezarda bu özel anlamda bir amblem olarak bulunur - yukarıda ana hatları çizilene (46) bağlı bir anlam. Dişil bir karakter, tavşanın temel sembolizasyonundan ayrılamaz; bu nedenle, Çin İmparatoru'nun on iki ambleminden ikincisi olduğunu ve*Yin*hükümdarın hayatındaki güç (5). Çinliler tavşanı bir kehanet hayvanı olarak tasarladılar ve onun ayda yaşadığı söylendi.

**Arp**Beyaz at (4) ve mistik merdivenle eş tutulur. Cennet ve dünya arasında bir köprü görevi görür. Bu nedenle, Edda'da kahramanlar, diğer dünyaya erişimlerini kolaylaştırmak için mezarlarına bir arpın gömülmesini istediklerini ifade ederler. Ayrıca arp ve kuğu arasında yakın bir bağlantı vardır (50). Ayrıca, tellerin içindeki gerilimin, sevgiye ve doğaüstü dünyaya doğru çabalamasıyla, insanı dünyevi hayatının acı dolu beklentisinin her anında çarmıha geren bir stres durumunun sembolü olarak da düşünülebilir. Bu, Bosch'un*Lezzet Bahçesi*, bir insan figürünün bir arpın tellerine çarmıha gerildiği yer. Müzik, İrade'nin saf tezahürünün bir simgesi olduğundan (Schopenhauer), arp belirli bir

Sesin stres ve ıstırabın, formun ve yaşam güçlerinin taşıyıcısı olarak oldukça yoğun ve karakteristik bir şekilde somutlaştırılması (Resim XIV).

**Harpiler**Muhteşem varlıklar, Neptün ve denizin kızları, genellikle suç ve cezanın ikiz yönleriyle ahlaksızlığın alegorileri veya kişileştirmeleri olarak kabul edilirler (8). Daha derin bir düzeyde, 'kozmik enerjilerin kötü uyumlarının' bir temsili olarak tanımlanmıştır (48). Bazen vurgu tamamen dinamik doğaları üzerindedir, bu durumda gamalı haçı anımsatan iyi bilinen 'hızlı hareket' tavrıyla tasvir edilirler. Bu aynı zamanda Erinyes ve Gorgons için de geçerlidir (41). Ortaçağ dekoratif sanatında bazen sadece müzikal yönleriyle Başak burcunun amblemleri olarak ortaya çıkarlar. Armacılıkta, harpi figürünün uğursuz çağrışımları yoktur (48).

**Harpçı**Arpçının sembolizmi, enstrümanının sembolizminden kaynaklanır. Edebiyatta sıklıkla görülür, en ünlü örneklerden biri Goethe'nin *Wilhelm Usta*.Bir Alman şiirinde—*Kron*—Guinevere, her gece yanından geçen ve şarkı söyleyen bir şövalyeden bahsederek kocasının kıskançlığını uyandırır. . . . Kelt folkloru, Yseult'un bir arp sanatçısı tarafından nasıl kaçırıldığını anlatır. Kavalcı hikayesi, çocukların kavalıyla bir melodi çalarken onu nasıl takip ettiğini anlatır. Tüm bu figürler, ölümün büyüsünün, yani Freud'un ölüm arzusunun kişileştirilmiş halidir. Ayrıca, Yunan mitolojisinde psikopomp Hermes, lir ve flütün mucidi (35).

**Şapka**Jung'a göre şapka, başı örttüğü için, genellikle içinde olup bitenin, yani düşüncenin önemini alır. Almanların 'tüm fikirleri tek bir şapkanın altına koymak' sözünü hatırlar ve bunu Meyrink'in romanında belirtir.*Golem*, kahraman, yanlışlıkla taktığı şapkasını başka bir adamın düşüncelerini düşünür ve deneyimler yaşar (32). Jung ayrıca, şapkanın bir bireyin 'tacı' ve zirvesi olduğundan, onu örttüğünün söylenebileceğini, bunun da özel bir sembolik öneme sahip bir fikir olduğunu belirtir. Şapka, şekliyle belirli bir öneme sahip olabilir; örneğin, Tarot destesindeki Minstrel'inki (56). Birinin şapkasını değiştirmesi, zihnin veya fikirlerin değişmesine eşdeğerdir. Belirli bir toplumsal düzenle ilişkilendirilen bir şapka seçimi, o kümeye kabul edilme veya onun içsel özelliklerinden pay alma arzusunu ifade eder. Frigya şapkası gibi, özel bir fallik öneme sahip şapkalar ve görünmezlik (bastırmanın simgesi) kazandırabilen şapkalar vardır.

**Şahin**Eski Mısır'da ruhun bir amblemi, güneş dönüşümünü ima eder (57). Bununla birlikte, Pinedo bunun günahkarın kötü zihninin ortaçağ alegorisi olabileceğini savunur. Silos'taki manastırda şahinlerin tavşanları parçaladığı bir resim vardır ve bu anlamı taşıyor gibi görünmektedir (46), ancak tavşanın olumsuz anlamı göz önüne alındığında (bu,

doğurganlık, ama aynı zamanda şehvet düşkünlüğü), şahin şehvete karşı zaferin bir simgesi olarak alınabilir (çünkü şehvet düşkünü tavşanları yok etmiştir). Ancak bu tür mücadele, folklorda da sıkça görülen, çeşitli parçalardan oluşan ve birbirleriyle mücadele eden grifonun efsanevi ve efsanevi motifiyle daha iyi temsil edilir, böylece hem cellat hem de kurban olarak aynı anda görünür.

**KAFA**Zohar'da 'sihirli kafa' astral ışığı temsil eder (9); ortaçağ sanatında zihnin (46) ve ruhsal yaşamın sembolüdür, bu da dekoratif sanatta ne sıklıkla ortaya çıktığını açıklar. Öte yandan Platon *Timaeus*'insan başının dünyanın sureti olduğunu' ileri sürer. Bunu doğrulayan Leblant, insan vücudunun yarı küresel tacı olan kafatasının gökleri simgelediğine işaret eder. Açıkça, buradaki baş sembolü, Birliğin sembolü olarak küreninkiyle birleşir. Mısır hiyerogliflerinde de aynı öneme sahipti (19). Kartal başı, bir güneş sembolü ve yayılımın merkez noktasının amblemi olarak kullanılmıştır; yani, kozmik alev ve evrenin ruhsal ateşinin (4). Yan yana gösterilen iki, üç veya dört baş, baş sembolizminin belirli bir yönünün karşılık gelen bir yoğunlaşmasını sembolize eder. Dolayısıyla, Doğanın ikiliğinin veya yaratılışın iki ilkesi arasındaki bütünleştirici (ancak birleştirici olmayan) bağın sembolü olan İkizler, örneğin Roma Janus'u gibi iki başlı veya iki yüzlü varlıklar tarafından temsil edilir. Hekate üç başlı olarak tasvir edilmiştir -bu nedenle ona üç biçimli denir- bu sembolizm, cennet, dünya ve cehennemin 'üç seviyesi' ile ve Diel'in üç 'yaşam dürtüsü' ile ilişkilendirilebilir (15). Yüce Tanrı Brahma'nın imgesinde olduğu gibi dört başın veya yüzün yan yana getirilmesi, tetramorfunkiyle aynı sembolizmden kaynaklanır (60). Baş sembolizmi üzerinde büyük önem taşıyan bir faktör, Herbert Kühn tarafından şu eserinde belirtilmiştir:*İnsanlığın Yükselişi*(Paris, 1958). Tarih öncesi çağlarda cesetlerin başlarının kesilmesinin, İnsanın, bedenin bir bütün olarak temsil ettiği yaşamsal ilkenin aksine, başta bulunan ruhsal ilkenin bağımsızlığını keşfetmesini işaret ettiğini vurgular. Kühn, Neolitik düşüncenin, tüm görünümlerin altında ebedi ve görünmez bir özün yattığına olan inancında ortaçağa çok yakın olduğunu ekler (Resim XV).

**Başlık ve Taht**Antik, doğu kültürlerinde ve özellikle Mezopotamya ve Hindistan'da, belirli bir kültle ilgili tüm nesneler ve yapılar arasında her zaman resmi ve anlamlı bir ilişki vardır. Örneğin, Eliade'nin belirttiği gibi, Babil geleneklerinde başlık, tahtlar ve saraylar arasında içsel ve dışsal bir benzerlik vardır: üçü de 'Merkez'e atıfta bulunur (17). Ve Luc Benoist, Hindu kültleri hakkında, sunağın, tapınağın, tahtın, sarayın, şehrin, krallığın ve dünyanın hepsinin ima yoluyla 'Merkez'in imgeleri olduğunu, doğrudan modellerinin Meru Dağı (merkez

(dünya). Tören alayı arabası, tüm 'karşılıklı ilişkileri' ima eden tekerlekli bir tapınaktır (6).

**Kalp**İnsan vücudunun dikey şemasında, odak noktaları üç tanedir: beyin, kalp ve cinsel organlar. Ancak merkez nokta kalptir ve sonuç olarak diğer ikisinin anlamlarını paylaşır. Kalp, Mısırlıların mumyada bıraktığı iç organların tek parçasıydı, çünkü sonsuzlukta beden için vazgeçilmez merkez olarak kabul ediliyordu; çünkü tüm merkezler sonsuzluğun simgeleridir, çünkü zaman, Aristotelesçi 'hareketsiz hareket ettirici' etrafında dönen fenomen çarkının çevresinin hareketidir. Geleneksel düşünce tarzlarında, kalp zekanın gerçek merkezi olarak kabul edilirdi, beyin yalnızca araçsaldı (25); bu nedenle, kavramlar arasındaki derin ve sürekli benzetmeleri açıklamaya yönelik eski girişimlerde, ayın beyne ve güneşin kalbe karşılık geldiği söylenirdi. 'Merkez'in tüm temsilleri, kadeh, sandık ve mağara durumunda olduğu gibi, ya karşılıklar ya da ikameler yoluyla bir şekilde kalbe ilişkilendirilmiştir. Simyacılar için kalp, tıpkı altının yeryüzündeki güneşin sureti olması gibi, insanın içindeki güneşin suretiydi (32). Birlik mistik doktrininde sevginin önemi, sevgi sembolizminin kalp sembolizmiyle nasıl yakından bağlantılı hale geldiğini açıklar, çünkü sevmek, sadece aşığı belirli bir merkeze doğru iten bir gücü deneyimlemektir. O halde amblemlerde kalp, aydınlanma ve mutluluk merkezi olarak sevgiyi simgeler ve bu yüzden alevlerle, bir haçla, bir fleur-de-lis'le veya bir taçla taçlandırılır (4).

**Ocak**Bir tür 'ev güneşi', evin, eril ilkenin (ateş) dişil ilkeyle (hazne) birleşmesinin ve dolayısıyla sevginin sembolü (49).

**Sıcaklık**Jung için ısı, libidonun bir imgesidir (31). Isıya dair herhangi bir temsil -ya da sadece söz edilmesi bile- biyolojik veya ruhsal olsun, her zaman olgunlaşmayla sembolik bir ilişki taşır (32). Güneş amblemlerinde, ışığı temsil eden düz çizgilerle dönüşümlü olarak dalgalı çizgiler olarak tasvir edilir. Ayrıca ısı ile tonlar, sesler, renkler, mevsimler vb. arasında var olan tüm karşılıklı ilişkileri de aklımızda tutmalıyız.

**Cennet**İşte Luc Benoist'in cennetle ilgili bir pasajın versiyonu: *Chandogya Upanişad*: 'Başlangıçta, tüm evren yokluktu. Varlık oldu. Büyüdü ve bir yıl boyunca kırılmadan kalan bir yumurta oluşturdu. Sonra kırıldı. Kabuğun iki yarısından biri gümüşten, diğeri altındandı.' İkincisi cennetti, ilki ise dünya oldu. Hindu mimarisinde, bu iki yarı sunak ve*stupa*(6). Tüm bunlarda mitin birleşen biçimsel benzetmelerden nasıl ortaya çıktığı açıkça görülebilir. Cennet, Mısır hariç, her zaman eril veya

aktif ilke, ruhani şeylerle ve üç sayısıyla ilişkilendirilirken, dünya dişil, edilgen veya maddi ilke ve dört sayısıyla ilişkilendirilir. Mircea Eliade, daha az soyut olan ve bu nedenle o kadar da kozmogonik olmayan cennet sembolizmi hakkında söyleyecek bir şeye sahiptir: gökyüzünün masmavi rengi, onun öne sürdüğüne göre, ilahi yüzü gizleyen örtüdür. Bulutlar onun giysileridir. Cennetin ışığı, muazzam bedenini meshettiği merhemdir. Yıldızlar onun gözleridir (17). Yine: Doğu halkları arasında, cennetin kubbesi göçebe çadırıyla ilişkilendirilir -alışılmış cennet/dünya ilişkisinden tamamen farklı olarak- sanki üç boyutlu uzayın, İnsanın diğer dünyanın gizemine nüfuz etmesini engelleyen bir tür kapak olduğu önsezisine sahiplermiş gibi. O halde göksel uzay bir kap olmaktan çıkar ve hiperuzayın veya daha doğrusu trans-uzayın içeriği haline gelir. Cennetin korkunç bir yönü, William Blake'in 'yıldızların öfkeli dini' (3) hakkında yazdığında aklında olan kozmik felaket mitinde görülebilir. Ayrıca, en eski zamanlardan itibaren, cennetin, ilkel mantığın her gök cismine veya gök cisimleri grubuna ayrı, hücresel bir alan ataması eğilimi nedeniyle, birkaç cennetten oluştuğu düşünüldüğünü de hatırlamalıyız; bu eğilim, kütle çekim teorisini, kütle çekim alanını ve organik yapıların yasalarını önceden haber verir ve nitel (kesikli) ile nicel (sürekli) arasındaki ilişkinin özünü aydınlatır (Resim XVI).

**Hekate**Korkunç Anne'nin sembolü, Medea'nın koruyucu tanrısı veya erkekleri yutan bir lamia olarak görünür. Ayın veya delilikten, saplantıdan ve çılgınlıktan sorumlu olan dişil ilkenin kötü tarafının kişileştirilmesidir. Nitelikleri anahtar, kırbaç, hançer ve meşaledir (31).

**Erkek keçi**Erkek keçi bir tür günah keçisidir—birinin kendi suçunu başkasına yansıtmasının ve bunun sonucunda vicdanının bastırılmasının bir simgesidir. Bu nedenle erkek keçinin geleneksel olarak bir elçi olarak önemi ve şeytanla olan kötü ilişkisi (15). Ayrıca boğa gibi bir baba sembolüdür (50).

**Güneş**Helios, tıpkı Apollo'nun ruhsal yönüyle onu sembolize etmesi gibi, astronomik yönüyle güneşi sembolize eder. Antik kültlerde, mevsimlere, bitki örtüsüne, berekete ve yeryüzünün bereketine başkanlık eden bir tanrı olarak görünür (15).

**Kask**Arma sembolizminde, yüce düşüncelerin veya vizör indirilmişse gizli düşüncelerin bir amblemidir. Bu sonuncu görünüm, böylece başlık ve şapka ile eşitlenen genel görünmezlik sembolizmine karşılık gelir (38), ancak bu, diğerlerinin pahasına bir anlama aşırı vurgu yapmanın açık bir örneği gibi görünmektedir.

Başlı miğferin iki sembol arasındaki ilişki üzerinde önemli bir etkisi vardır: bu nedenle, garip bir tepesi olan bir miğfer, son derece hayal gücü gerektiren veya huzursuz bir coşkunun sembolü olabilir. Şapka, başlık ve mantilla, baş ile aynı yakın, sembolik çağrışıma sahiptir: renkleri genellikle giyenin baskın düşünce tonunu belirtir.

**Yarımküreler**Mısır hiyerogliflerinde, taban olarak çapı olan yarım daire, güneşin yörüngesini ve ayrıca yarım küreyi temsil eden bir işarettir. Son tarafından dengelenmiş Kökeni veya ölüm tarafından dengelenmiş doğumu sembolize eder. Dilbilgisi açısından, bu hiyeroglif, eril olanı dengeleyen dişil ilkeyi ifade eder (19).

**Silahlı Haberci**Alleau'ya göre, Mısır ve Keldani yazıcılar gibi, silahlı haberciler de hermetik bilgeliğin hazineleri ve dolayısıyla 'sırların koruyucuları'dır.*Sembollerin Doğası*(Paris, 1958). Silahlı müjdeciler, kalkan taşıyıcıları ve antik orduların sancaktarlarıyla (örneğin Roma *su yaşamı*, veya kartal taşıyıcısı).

**Arma Sembolleri**Cadet de Gassicourt ve Baron du Roure de Paulin'e göre, armaların dış bileşenleri (taçlar, miğferler, pelerinler, lambrequinler, destekçiler, zincirler) tıpkı iç unsurlar (veya armalar: renkler, metaller, kürkler, partiler, asilzade kıyafetleri, figürler) gibi, gerçek veya anekdotsal anlamlarının dışında sembolik bir öneme sahiptir.*L'Hermétisme et l'art héraldique*(Paris, 1907). (Piobb, kitabın incelemesinde onların görüşlerini destekliyor*L'Année occultiste et psychique*, 1907.) Metaller ve renkler kendi özel sembolizmleri açısından 'okunabilir'; partiler ve asil mahalleler mekansal ve grafik sembolizmle ve örtük 'karşılıklılıkları' ile. Hanedanlık sanatı beş rengi veya emayeyi ve iki metali tanır: altın (Güneş), gümüş (Ay), gules (kırmızı-Mars), sinople (yeşil-Venüs), masmavi (Jüpiter), mor (Merkür) ve samur (Satürn). Renklerin, metallerin ve partilerin sembolik anlamları, kalkanın yüzeyiyle sembolize edilen pasif, dörtlü malzeme üzerinde çalışan aktif (veya ruhsal) kalkan-arma ilkesinin ürünleri olarak kabul edilir. Şehir armaları, Gérard de Sède'ye göre benzer çizgiler boyunca açıklanabilir. *Tapınakçılar bizim için harika*(Paris, 1962), Paris Şehri'nin kalkanındaki geminin Argonautlar mitinden, Altın Post arayışından ve simyasal çalışmadan kaynaklanmış olabileceğini ileri sürmektedir.

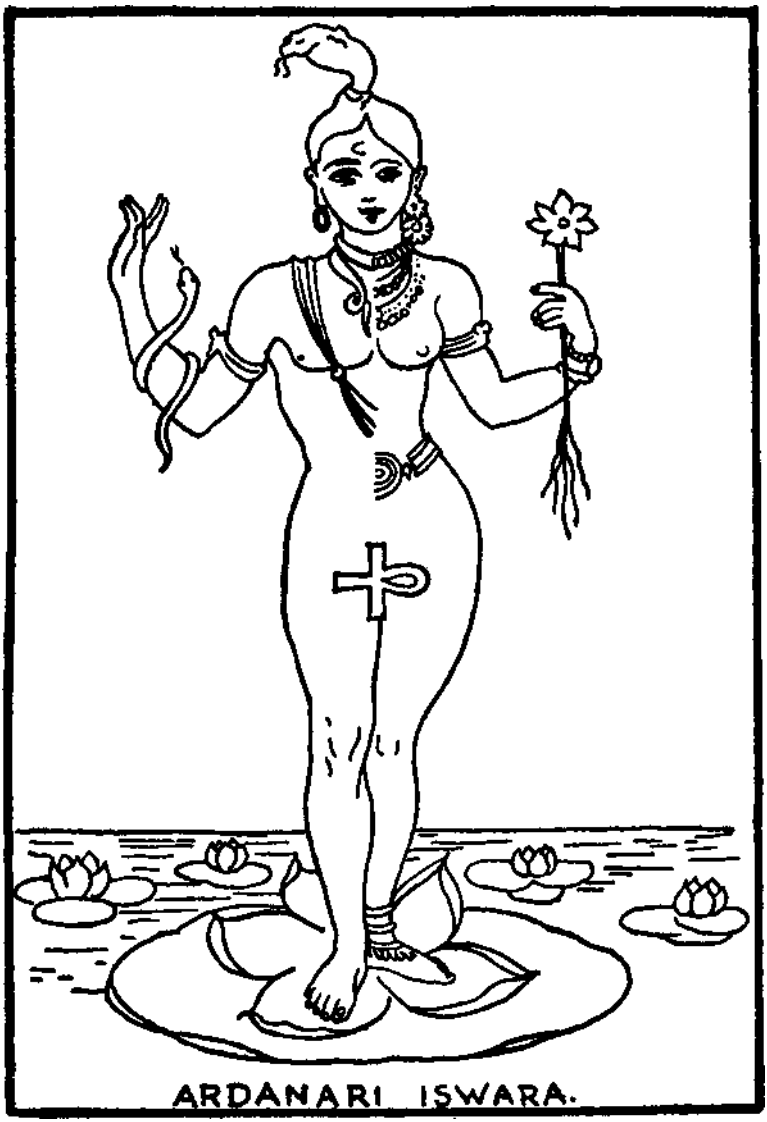
**Otlar**Otlar bazen insanların sembolik önemine sahiptir. Bu, Yunanca'nın etimolojisi tarafından önerilmiştir.*yeni başlayanlar*('yeni ot') (17). Ayrıca hem iyi hem de kötü doğal güçler fikriyle de ilişkilidirler. Hem tıbbi hem de zehirli olabildiklerinden, otlar çok yaygın olarak

efsaneler ve halk hikayeleri, ayrıca büyüde. Her bir bitki veya otunun farklı özelliklerini kataloglama işi açıkça uzmanlaşmış bir çalışma konusudur.

**Herkül**Bir kahraman olarak Herkül, ölümsüzlük arayışında kendini özgürleştiren, günahlarını ve hatalarını acı çekerek ve 'kahramanca çabalayarak' kefaret eden bireyin sembolü haline geldi. Bu şekilde, hem kendi iyiliği hem de kardeşinin (varlığı Herkül'ü İkizler mitine benzetir) iyiliği için, evrimsel mücadelenin düzenli ve kademeli süreci içinde tüm canavarları (vebaların, ahlaksızlıkların ve kötülüğün güçlerinin simgesi) fethetmeyi, yok etmeyi veya onlara hükmetmeyi başardı (15). Nitelikleri, sopa (ezici gücün, yok etmenin sembolü—sadece zaferin değil) ve Nemea aslanının postudur (bir güneş sembolü) (8). Herkül, önceki denemesini başarılı bir şekilde sonuçlandırana kadar yeni bir görev üstlenemedi. Bu nedenle, Antik Çağ'dan Orta Çağ'a kadar simyacılar, kahraman Herkül mitini, 'Hesperides Bahçesi'ndeki altın elmaların fethi'ne -veya ölümsüzlüğe- yol açan ruhsal mücadelenin bir yapılandırması olarak yorumlarlardı. Piobb, Herkül'ün on iki denemesini Zodyak burçlarıyla ilişkilendirmiştir -böylece mitolojistler tarafından tanınan bir güneş kahramanı olarak karakterini doğrulamıştır- şöyle ki: Geryon ve Cacus gibi devlere karşı kazandığı zafer Koç ile; Girit boğası Boğa ile; sütunlar İkizler ile; Lerna hidrası ve Stymphalus gölü kuşları Yengeç ile; Nemea aslanı Aslan ile; Amazonlar Başak ile; Truva surları ve Augean ahırları Terazi ile; Erymanthus'un domuzu Akrep ile; Diomedes'in sentorları ve kısrakları Yay ile; altın boynuzlu geyik Oğlak ile; kartal ve Prometheus Kova ile; ve Hesione'ye saldıran canavar Balık (48).

**Hermafrodit**Doğum efsanesiyle bağlantılı olan hermafrodit tanrılar (19), birçok Mısır anıtında bulunur: örneğin, Memnon'daki devlerden birinin kaidesi. Hermafrodit, iki sayısının sembolizmini insana uygulamanın bir sonucudur ve ikiliğine rağmen bütünleşmiş bir kişilik yaratır. Hindistan'da, bu ikili varlık -tek bir kişilikte birleşmiş iki cinsiyet- ilkel güçtü, hayatın yayıldığı ışıktı (49), yani*lingam*(60). Hermafrodit miti, Kolomb öncesi Meksika'da, zıtlıkların ve ayrı cinsiyetlerin yasalarının sonunda birleştiği tanrı Quetzalcoatl figüründe de biliniyordu. Hermafrodit, her şeyden önce, bir üreme tanrısıdır (41), İkizler arketipi ile yakından bağlantılıdır ve nihayetinde onunla özdeşleştirilmiştir. Platon,*Sempozyum*, Tanrıların önce İnsanı iki bedeni ve her iki cinsiyeti de içeren bir küre biçiminde yarattığını belirtir. Bu, onun gerçekliği sembolik ve kavramsal kalıplara ne ölçüde tabi tuttuğunu ve karakteristik bir Yunan tarzında ölümlülerin katılmasına nasıl izin verdiğini gösterir.

hermafroditizm gibi, genellikle daha ilkel tanrılara özgü olarak kabul edilen nitelikler (8). Psikolojik olarak, hermafroditizm kavramının bir formülü temsil ettiği (çoğu efsanevi for-




Hermafrodit'in sembolik kıvrımlı birçok tasvirinden biri yılan ve lotus
(CJW Olliver'dan, *Büyü ve Cadılığın Analizi*).

mulas, 'bütünlüğün', 'zıtların bütünleşmesinin' (17) yalnızca bir yaklaşımıdır. Başka bir deyişle, cinsel -ve dolayısıyla çok belirgin- terimlerle, tüm zıt çiftlerin Birliğe entegre olduğu temel fikrini ifade eder. Eliade için, hermafroditizm, bu nedenle, basitçe ilahi iki-birliğin arkaik bir biçimidir. Büyülü-dinsel düşünce, bu kavramı metafizik (*öyle değil*) veya teolojik dil (vahyedilmiş veya vahyedilmemiş dünya). Androjen tanrısallık Çin'de ve diğer birçok ülkede (Pers, Filistin, Avustralya, vb.) de biliniyordu (17). Ancak androjen mitinde yalnızca nedenin değil, aynı zamanda kontrol eden ruhsal enerjinin de bir ifadesini görüyoruz. Bu, Ely Star tarafından, St. Paul tarafından belirtilen istisnalardan biri olmadığı sürece hiçbir mutluluğun evlilikle (ki bu hermafroditliğin kusurlu bir imgesidir) bütünleşene kadar tatmin edici olamayacağını söylediğinde çok açık bir şekilde ortaya konmuştur, çünkü ruh her zaman varoluş dünyasında ayrılmış bir form olarak kendini gösterir ve bu bir acı ve huzursuzluk kaynağıdır (54). Bu nedenle, Hermafrodit yalnızca uzak Platonik geçmişe bağlı değildir, aynı zamanda geleceğe de yansıtılmıştır. Ayrıca, cinsiyetler sorunuyla kendi başına bağlantılı olmayan entelektüel bir faaliyetin sembolüdür. Blavatsky, tüm insanların ilk tanrılarını androjen olarak gördüklerini söyler, çünkü İlkel insanlık, Minerva'nın Jüpiter'in başından fışkırdığı gibi birçok geleneğin gösterdiği gibi, onun 'zihin'den fışkırdığını biliyordu (9). Simyada, Hermafrodit, Merkür olarak önemli bir rol oynar; genellikle kelimeyle birlikte iki başlı bir figür olarak tasvir edilir*Rebis*((çift şey).

**Münzevi,**Tarot destesinin dokuzuncu bilmecesi. Sağ elinde, pelerininin kıvrımlarından biriyle kısmen örtülü bir fener taşıyan yaşlı bir adamın alegorisidir. Pelerini karanlıktır (geri çekilme ve çileciliği simgeler) ancak mavi bir astarı vardır (hava doğasını temsil eder). Yolunda içgüdülerin yılanını bulursa, onu yok etmez, sadece Aesculapius'un yaptığı gibi, asasına dolanması için büyüler. O, görünmezin ustasıdır. Olumlu tarafta, münzevi gelenek, çalışma, ihtiyat, sabırlı ve derin çalışmayı simgeler. Olumsuz tarafta, sessiz, sıkıcı ve titiz olan her şeyi temsil eder (59).

**Kahraman,**Kahraman kültü, yalnızca savaşın zorunlulukları nedeniyle değil, aynı zamanda kahramanlıkta içkin olan erdemler nedeniyle de gerekli bulunmuştur; bu erdemler, İnsan için tarih öncesi çağlardan beri aşikardır ve yüceltme, vurgulama ve kaydetme ihtiyacı hissetmiştir. Antik savaşçının büyüsü, aygıtı ve tüm aksesuarlarının ihtişamı, krallara layık bir alkışı fetih eden kahramana verme geleneği gibi, bunun doğruluğunu ilan eder. 'Küçük kutsal savaş', yani mücadele arasındaki ilişki

dışarıdaki maddi düşmanlarla ve kişiliğin içindeki manevi düşmanlarla 'Büyük Kutsal Savaş' veya mücadele, kaçınılmaz olarak 'küçük savaş'ın kahramanı ile 'Büyük Savaş'ın şampiyonu arasında aynı ilişkinin kurulmasına yol açtı. Her kahramanca özellik, kaosu yenmek ve karanlığın güçlerinin sunduğu ayartmaların üstesinden gelmek için gerekli erdemler arasında kendi benzerliğini bulur. Bu, birçok mitte güneşin kahramanla neden özdeşleştirildiğini açıklar *mükemmellik.*Bu nedenle, Büyük İskender madeni paralarda Jüpiter Ammon'un boynuzlarıyla resmedilir, yani Koç burcunda uyanan Bahar güneşiyle özdeşleştirilir. Ve bu, Jung'un libidonun tüm sembollerinin en yaygın kabul görenin -ve aynı şekilde 'ruh' da diyebilirdi- kahraman olarak insan figürü olduğunu söylemesine yol açar -bu kadar çok mitin, efsanenin ve geleneksel masalın konusu. Kahramanın kaderinde olan yaşamda, tarihsel ve sembolik olanın bir ve aynı şey olduğunu ekler. Kahramanın ilk amacı kendini fethetmektir; ve bu yüzden Cermen efsanelerinin kahramanları genellikle bir yılanın gözleriyle tasvir edilir. Efsanevi kahraman Cecrops, yarı insan yarı yılandır (31). Hristiyan olan bir kahraman, Aziz George ve Aziz Michael gibi aziz savaşçıların yardımıyla şövalye olan bir kahramandır (Resim XVII).

**Balıkçıl**Mısırlılar arasında sabahın ve yaşamın doğuşunun simgesiydi. İbis ve leylek ile birlikte olumlu bir anlam taşıyordu (4).

**Hesperides,**Bunlar Atlas ve Hesperis'in kızlarıdır. Altın elmalar veren ağaçların olduğu, bir ejderha tarafından gözetlenen bir bahçede yaşıyorlardı. Herkül, koruyucu ejderhaya karşı kazandığı zaferin ardından bu elmaları ele geçirdi. Vossius bu miti bir astronomik benzetmeyle açıkladı; buna göre Hesperides akşam vakti olur, bahçe gök kubbe olur, altın elmalar yıldızlar, ejderha Zodyak ve Herkül güneş olur (8). Ancak bu yorum, bu mitle bağlantılı diğer tüm sembollerde, özellikle kahramanın ve ancak büyük çabalar sonucunda elde edilen hazinenin ima ettiği psikolojiyi geçersiz kılmaz.

**Hiyeroglifler**Bu başlık altında gruplandırılmış temsili ideogramlar bulunmaktadır. yani nesnelerin şematik görüntülerini içeren, bunlara daha basit veya daha soyut başkaları eklenebilen. Hiyerogliflerin temel kavramı kendi içinde bilmeceninkine benzer. Antonomasia ile hiyeroglifler, üç yazı biçimini tanıyan Mısır uygarlığınınkilerle sınırlıdır: hiyeroglif, hiyeratik ve demotik. Hiyeroglif sistemi toplam 900 işarete ulaştı (fikirleri, heceleri, kelimeleri ve harfleri veya bunların tamamlayıcılarını temsil eden = belirleyiciler). Karmaşıklığı nedeniyle, yalnızca rahip kastı tarafından ustalaşıldı ve Roma zamanlarında insanlar nasıl yazılacağını unutmaya başlamıştı

Translated from English to Turkish - www.onlinedoctranslator.com



deşifre edin. Horapollo Niliacus, MS 2. ve 3. yüzyıllarda sembolizmi temel alarak bunu restore etmeye çalıştı. Konu yüzyıllar boyunca unutuldu, ta ki Peder Athanasius Kircher 17. yüzyılda onu yeniden canlandırana kadar. Bu konuyla ilgilenen herkes Madeleine V.-David'in çalışmasına başvurmalıdır.*Le Débat sur les écritures et l'hiéroglyphe aux XVIIe. ve XVIIIe. dönemler* (Paris, 1965), Enel'in yorumuna dayanan modern, sembolik, derin bir yorumdur. *Kutsal dil.*

**Hippalectryon**Yarı at, yarı horoz olan muhteşem bir hayvan ve muhtemelen bir güneş sembolü.

**Hipogrif**Ariosto ve şövalyelik kitaplarının diğer yazarlarının kahramanlarına bir at olarak verdiği yarı at yarı grifon olan muhteşem bir hayvan. Bu, bir tür süper şarjlı Pegasus'tur, 'manevi binek' (8) olarak karakterinde grifon ve kanatlı atın olumlu yönlerinin bir karışımıdır.

**Su aygırı**Mısır hiyeroglif sisteminde, güç ve kuvveti temsil eder. Ayrıca doğurganlık ve su fikirleriyle ve dolayısıyla ana ilkesiyle de ilişkilidir (19).

**Domuz**Kirli arzuların, yüksek olanın aşağı olana dönüşmesinin ve ahlaksızlığın yozlaşmaya sürüklenmesinin sembolü (15).

**Delik**Çok önemli bir sembol, iki ana yönü var: biyolojik düzeyde, dölleme gücüne sahip ve doğurganlık ayinleriyle ilişkili; ruhsal düzeyde, bu dünyanın diğer dünyaya 'açılışını' temsil ediyor. 'Delikli taşlara' bir biçimde tapınma, dünyanın her yerinde çok yaygındır. Eliade, Amance bölgesinde, kadınların çocuklarının sağlığı için dua etmek üzere diz çöktükleri böyle bir taşın olduğunu belirtiyor. Bugüne kadar, Baf'ta, kısır kadınlar böyle bir taşın deliğinden sürünerek geçiyorlar. İlkel Hint halkları, deliği kadın cinsel organlarıyla özdeşleştirerek, esas olarak fiziksel düzeydeki sembolizmiyle ilgileniyorlardı, ancak onlar da deliklerin ruhun döngüden kurtulmak için geçmesi gereken 'dünyanın kapısı' anlamına gelebileceği gerçeğinin sezgisel bir farkındalığına sahiptiler.*karma*(17). İçinde *Brihadaranyaka Upanişad*'Bir insan bu dünyadan ayrıldığında, havada yolunu açar ve hava onun için bir araba tekerleği kadar geniş açılır' (50) denir. Bu sembolün sanatsal ifadesi Çin'de bulunur*Pi*, yani cennetin temsili. Ortasında bir delik bulunan bir yeşim disktir; ölçümler vakadan vakaya değişir, ancak Çince sözlüğe göre *Evet, evet*, dış halka ile merkezi delik arasındaki ilişki sabit kalır. Bu delik Hindu 'geçidi'dir, aynı zamanda Aristotelesçi 'değişmez ortalama' veya 'hareketsiz hareket ettirici'dir.*Pi*aşırı derecede uzak ve oyulmuş ve dekore edilmiş*Pi*(39) Cennetin bir sembolü olarak delik de bulundu.

özellikle uzamsaldan uzamsal olmayana, zamansaldan zamansal olmayan varoluşa geçişi ifade eder ve zirveye karşılık gelir (52). Bazı neolitik taş yapıların garip ve kabaca yontulmuş kapı açıklıkları bazı akademisyenler tarafından yukarıdaki anlamda sembolik delikler olarak yorumlanmıştır; bu deliklerin zahmetli doğası, basit ve iyi bilinen sütun ve lento inşa yöntemiyle önlenebilirdi. Bu tür kapıların olağanüstü bir örneği Hagiar Kim'deki (Malta) kapıdır. Bu bağlamda, Kuzey Kaliforniya'daki Pomo Kızılderilileri arasındaki inisiyasyon töreninin, yeni başlayanın sırtında bir delik açması beklenen boz ayı pençesinden ritüel bir darbe içermesi ilginçtir, bu nedenle 'ölür' ve yeni bir yaşam aşamasına yeniden doğar. Yaraların görsel yönünün, en eski zamanlardan beri delik kavramı ile diğer hayata geçiş kavramı arasındaki ilişkiyi güçlendirmeye yardımcı olması muhtemeldir. Bütün bunlar, Gustave Moreau'nunki gibi birçok sembolist resimdeki gerçekle doğrulanıyor gibi görünüyor. *Orfeus*, arka plan manzarası, açıkça aşkın bir öneme sahip delikli kayaları içerir. Salvador Dali'nin figürlerinin bazılarının sırtlarına delikler (pencereler gibi düzenli şekilde) çizme alışkanlığını, neredeyse bir saplantıya varan bir şekilde, hatırlamaya değer.

**Oyuk**Bir oyuk, mağaranın soyut yönüdür ve dağın tersidir. Oyuğun temel duygusuna, Ölülerin Meskeni, Anılar ve Geçmiş gibi birçok sembolik anlam eklenmiştir ve ayrıca anneye ve ayrıca bilinçaltına (15) tüm bu farklı yönler arasındaki bağlantı olarak daha fazla gönderme vardır.

**Bal**Orfik gelenekte bal, bilgeliğin sembolüdür. 'Arılar öküzlerden doğar' şeklindeki okült özdeyiş, Boğa ve Yengeç arasındaki astrolojik ilişkide (40) ve öküzün kurban işareti olarak sembolik kullanımında, acı çekmeden daha yüksek bir bilginin olmadığı fikrinin ifadesinde açıklamasını bulur. Bal, ayrıca başka anlamlarla da anılmıştır: inisiyasyondan sonra yeniden doğuş veya kişilik değişimi; ve Hindistan'da üstün benlik (ateşle karşılaştırılabilir). Balın gizemli ve ayrıntılı bir sürecin ürünü olduğu göz önüne alındığında, benzetme yoluyla kendini geliştirmenin manevi egzersizini sembolize etmesinin nasıl ortaya çıktığını anlamak kolaydır (56).

**Kapüşon**Başlık veya koni biçimli şapka genellikle antik ve ortaçağ ikonografisinde yer alır. Yunan ve Roma sanatında görülen Frigya başlığı ve diğer benzer başlık biçimleriyle ilişkilendirilmelidir. 14. yüzyıla ait Arelief, Parsifal'i iki mızrakla silahlanmış ve Cabiri'nin karakteristik koni biçimli başlığını takmış olarak gösterir. Başlık, pelerin ve şapkanın iki ayrı anlamını birleştiriyor ve harmanlıyor gibi görünüyor; ayrıca, şekli ve rengi

sembolizme bir bütün olarak daha fazla katkıda bulunur (32). Jung'un görüşüne göre, başlık, başın neredeyse tamamını sardığı ve neredeyse küresel bir şekle sahip olduğu için, en yüksek küreyi, yani göksel dünyayı (sembolik olarak çan, tonoz, kum torbasının üst kısmı ve çift balkabağı ile ve ayrıca kafatası ile temsil edilir) sembolize eder (32). Dahası, birinin başını örtmesi görünmezliği, yani ölümü ifade eder. Bu nedenle, inisiyeler antik gizem oyunlarındaki bazı sahnelerde başları bir pelerinle örtülü olarak görünürler. Jung, kanıtlarının sunumunu şu bilgi parçasıyla tamamlar: 'Doğu Afrika'daki Nandi'ler arasında, yeni sünnetliler, inisiyeler, onları tamamen saran ve yere kadar uzanan tuhaf koni biçimli ot şapkalar giyerek uzun süre dolaşmak zorundadır. Sünnetliler görünmez hale gelmiştir, yani ruhlar. Örtünün rahibeler arasında da aynı önemi vardır (31). Diel, başlığı baskının sembolik bir aracı veya ruhsal içeriği görünmez kılan şey olarak alarak bu yorumu doğrular (15).

**Boynuzlar**Boynuz sembolizminin bazı olumsuz yorumları, eski öküz sembolüyle (hadım etme, kurban etme ve ısrarlı çalışma anlamına gelir) çok yaygın bir şekilde ilişkilendirilmesinden veya belki de 'sembolik ters çevirme'nin bir sonucu olarak ortaya çıkar. Çünkü aslında, tüm ilkel gelenekler boynuzun güç ve kudretin sembolü olduğunu kanıtlar. Postlar ve savaş miğferleri tarih öncesi çağlardan Orta Çağ'a kadar boynuzlarla süslenmiştir. Boynuz, Asya tapınaklarının dekoratif sanatında rol oynamıştır; bucraneum (kurban kalıntılarını temsil eder) gibi, boynuz da kutsal kabul edilmiştir. Boynuz sembolünün kesin anlamı, Mısır zamanlarına kadar anlaşılmıştır. Hiyeroglif sistemlerinde, boynuz işareti 'başın üstünde olanı' ve dolayısıyla 'kendisi için bir yol açmayı' (burada koç başı, Koç ve koçbaşı ile karşılaştırılabilir) belirtir. Zodyak döngüsünü başlatan burçların (Koç ve Boğa) her ikisinin de boynuzlu hayvanlarla temsil edilmesi çarpıcı bir gerçektir (19). İlgili Mısır hiyeroglifi ayrıca yükselme, prestij, ihtişam vb. ifade eden bileşik kelimelere de girer (19). Tek boynuz, esasen - bereket boynuzu ambleminde veya bir müzik aleti olarak kullanılmasının dışında - muhteşem tek boynuzlu ata ve gergedana aittir. İkincinin bir kupa şeklinde oyulmuş boynuzu, Çin'in 'ortak amblemlerinden' biridir ve refahı (ve dolayısıyla gücü) temsil eder (5). Aynı inanç, boynuzun 'her şeye olgunluk ve güzellik bahşeden ilkeyi' sembolize ettiğini açıkça belirten Gnostikler arasında da bulunur. Jung, boynuzun ikili bir sembol olduğu açıklamasını sunar: bir bakış açısından şekil olarak nüfuz edicidir ve bu nedenle etkin ve eril bir öneme sahiptir; ve diğerinden, anlamı dişil olan bir kap şeklindedir (32).

müzik aleti, Kutsal Savaş'a katılmaya yönelik manevi çağrıyı simgeleyen amblemlerde yer alır. Bu özel anlam, boynuzla ilişkilendirilen haçlar, yoncalar, daireler ve fleurs-de-lis'lerle doğrulanır (4). Boynuzlar, Kilikya tarım tanrısının nitelikleridir. Bir avuç mısır tutar ve bereketi simgeler.

**Atış**Atın sembolizmi son derece karmaşıktır ve belirli bir noktadan sonra çok net bir şekilde tanımlanmamıştır. Eliade, onu kitonyen kültlerdeki cenaze törenleriyle ilişkilendirilen bir hayvan olarak bulur (17), oysa Mertens Stienon onu fenomenler dünyasının döngüsel hareketinin eski bir sembolü olarak görür; bu nedenle, Neptün'ün üç çatallı mızrağıyla dalgaların arasından fırlattığı atlar, Akasha'dan fışkıran kozmik güçleri sembolize eder - ilkel kaosun kör güçleri (39). Bu son kavramı biyopsikolojik düzleme uygulayan Diel, atın, atın ve aracın genel sembolizmine uygun olarak yoğun arzuları ve içgüdüleri temsil ettiği sonucuna varır (15). At, çok sayıda eski ritüelde önemli bir rol oynar. Eski Rodoslular, denize attıkları dört atlı bir quadriga'nın güneşine her yıl kurban verirlerdi (21). Hayvan ayrıca Mars'a adanmıştı ve bir atın aniden ortaya çıkmasının bir savaş alameti olduğu düşünülüyordu (8). Almanya ve İngiltere'de, beyaz bir at rüyasının bir ölüm alameti olduğu düşünülüyordu (35). İkizler burcunun büyük mitinin ve sembolünün, çiftler veya ikizler, iki başlı hayvanlar veya dört gözlü ve dört kollu antropomorfik figürler vb. olarak resmedilmesinin, özellikle bir beyaz ve bir siyah olmak üzere, yaşamı ve ölümü temsil eden bir çift at biçiminde, at sembolizminde de ortaya çıkması çok ilginçtir. Castor ve Pollux'un muhtemel kaynağı olan Kızılderili Asvinler kendilerini atlı olarak tasvir ederlerdi. Zodyak'ın ortaçağ çizimlerinde, İkizler burcunun işareti bazen bu şekilde tasvir edilir, örneğin Notre Dame de Paris Zodyak'ında (39). Atın doğal, bilinçdışı, içgüdüsel bölgeye ait olduğu düşünüldüğünde, Antik Çağ'da sıklıkla belirli kehanet güçleriyle donatılmış olması şaşırtıcı değildir (8). Masal ve efsanelerde, duru görü yeteneğine sahip olan atlara, örneğin Grimm Kardeşler masalında olduğu gibi, genellikle efendilerine zamanında uyarı verme görevi verilir. Jung, atın annenin bir sembolü olup olmadığını merak etmeye başladı ve atın İnsanın büyülü yanını, 'içimizdeki anneyi', yani sezgisel anlayışı ifade ettiğini söylemekten çekinmedi. Öte yandan, atın İnsanın daha temel güçlerine ve ayrıca suya ait bir sembol olduğunu fark etti; bu da atın Plüton ve Neptün ile ilişkilendirilmesini açıklıyor (56). Atın büyülü doğasından türetilen inanç, at nalının şans getirdiğine dairdir. At, çevikliği nedeniyle rüzgarı ve deniz köpüğünü, ateşi ve ışığı da ifade edebilir.

*Brihadaranyaka Upanişad*(I, 1), at aslında kozmosun bir simgesidir (31) (Resim XVIII).

**Kum saati**Üst ve Alt Dünyalar arasındaki ilişkilerin tersine çevrilmesini belirten bir sembol - yaratılış ve yıkımın efendisi Shiva (veya Siva) tarafından periyodik olarak kapsanan bir tersine çevirme. Bununla bağlantılı olarak, şekil olarak benzer davullar - ve St. Andrew'un haçı vardır; üçünün de sembolik önemi aynıdır (51).

**Saatler,**İçinde*İlyada*, saatler atmosferik nemin kişileştirilmiş halidir: Olimpos'un kapılarını açar ve kapatır, bulutları oluşturur ve dağıtır, mevsimleri ve insan hayatını yönetir. Bu görevleri yerine getirirken Zeus ve Themis'in kızları olarak kabul edilirlerdi, Eunomia, Dike ve Irene gibi isimler taşırlardı ve Hukuk, Adalet ve Barışı temsil ederlerdi. On ikisi de Eos'un maiyetini oluşturur ve güneş tahtının etrafında sıralanmış veya atları güneş arabasına telaşla bağlarken tasvir edilirler. Bu nedenle şunu gözlemlemeliyiz: (*A*) kozmik güçleri ifade ettikleri; (*B*) kişileştirdikleri*anlar*bu kuvvetlerin ve dolayısıyla*fırsatlar*insan eylemi için. Güneşi çevreleyen konumları, meleklerin (kırmızı ve mavi—pozitif ve negatif) Hristiyan ikonografisinde Tanrı'nın mandorlasını çevrelerken tasvir edilme biçimine benzer.

**Ev**Mistikler evrenin dişil yönünü her zaman geleneksel olarak bir sandık, bir ev veya bir duvar ve ayrıca kapalı bir bahçe olarak düşünmüşlerdir. Başka bir sembolik çağrışım, evi (ve yukarıdaki ilgili biçimleri) tüm bilgeliğin deposuyla, yani geleneğin kendisiyle eşitleyen çağrışımdır (4). Öte yandan mimari sembolizmde, ev yalnızca genel bir sembolizmi değil, aynı zamanda bileşen parçalarının her birine bağlı belirli çağrışımları da taşır. Bununla birlikte, bir yuva olarak ev, psikanalistler tarafından deneysel olarak doğrulandığı gibi, insan vücudu ve insan düşüncesiyle (veya başka bir deyişle yaşamla) güçlü, kendiliğinden çağrışımlar uyandırır. Ania Teillard bunu, rüyalarda evin görüntüsünü ruhun farklı katmanlarının bir temsili olarak kullandığımızı belirterek açıklar. Evin dışı, İnsanın dış görünüşünü, kişiliğini veya maskesini ifade eder. Çeşitli katlar dikey ve mekansal sembollerle ilişkilidir. Çatı ve üst kat, baş ve zihne, ayrıca bilinçli özdenetim egzersizine karşılık gelir. Benzer şekilde, bodrum bilinçaltına ve içgüdülere karşılık gelir (tıpkı kanalizasyonların şehre ait sembollerde yaptığı gibi). Mutfak, yiyeceklerin dönüştürüldüğü yer olduğu için, bazen simyasal anlamda psişik dönüşümün yerini veya anını ifade eder. Birbiriyle iletişim kuran odalar kendi adına konuşur. Merdivenler, psişenin çeşitli düzlemleri arasındaki bağlantıdır, ancak

özel önem, yükselen veya alçalan olarak görülmelerine bağlıdır. Son olarak, dediğimiz gibi, evin insan vücuduyla, özellikle de açıklıklarıyla ilgili olarak, ilişkisi vardır; bu, Artemidorus Daldianus tarafından iyi anlaşılmıştır (56).

**Avcı**Ludovico Dolce'de*Dönüşümler*, aşağıdaki sahne anlatılır: Bir ormandaki açıklıkta küçük bir göl vardır, diz çökmüş bir adam suyun yüzeyine bakmaktadır - tefekkürün bir sembolü. Arka planda, bir köpek sürüsüyle at sırtında bir avcı avının peşindedir - eylemin kendisi için, tekrarın, geçiciliğin peşinde koşmanın, (Hindu deyiminin dediği gibi) 'reenkarnasyon çarkında' kalma isteğinin bir sembolü. Lao-Tse (58), yarışmanın ve avlanmanın yalnızca İnsanın kalbini çıldırmaya hizmet ettiğini, böylece düşmanın içeride olduğunu, arzunun kendisi olduğunu ortaya koyduğunu öğretti. Benzer şekilde, Dionysos'un bir diğer adı olan Zagreus - Diel'in ahlaki yorumuna göre 'Büyük Avcı' anlamına gelir ve arzunun doymak bilmez inkontinansını temsil eder (15). Kozmik bir yorumu tercih edenler için, renk ve biçimin kafiye veya mantık olmaksızın birbirine karıştığı cehennem avı miti, uluyan rüzgara gönderme yapar (3). Araplar bu rüzgarı hem avcı hem de ölümle özdeşleştirir (35). Lanetli avcı figürü, birçok mitolojide, gelenekte, efsanede ve halk hikayesinde bulunan bir figürdür. Julio Caro Baroja'dan alınan aşağıdaki pasaj, mitin birçok yönünü aydınlatacak ve daha önce söylediklerimizi açıklığa kavuşturacaktır: 'Bir Bask geleneği (*Uyumak chacurra*: başrahip köpekleri) avlanmaya çok düşkün olan bir başrahip veya rahip, tam bir tavşanın yanından koşarak geçtiği sırada ayin yapıyordu. Başrahip köpekleri onun kokusunu aldılar ve uluyarak peşinden koştular; başrahip En Kutsal Ayini terk etti ve avını kovalamak için köpeklerinin peşinden tapınaktan hızla çıktı. Bundan sonra, bir ceza olarak, uluyan köpeklerinin arkasında ovalarda dönerek sonsuz bir kovalamacaya mahkûm edildi, asla boş yere kovaladığı avı kovalamayacaktı.' Bu açıkça 'sınırlayıcı bir durum'un, yani merkezden uzaklaşmanın -ya da bunu yapma eğiliminin- fenomenler çarkının sonsuzca dönen çevresine doğru bir düşüşün sembolüdür: sonsuzdur çünkü kendini kandırma, dünyevi şeylerin peşinde koşmanın kısır dürtüsüne sürekli bir tahriktir. Diğer versiyonlarda tavşan, kılık değiştirmiş şeytandır. Lanetli avcının bu teması çeşitli şekillerde adlandırılır. 'Kara Avcı', 'Kötü Avcı' veya 'Kralın Köpeği'. Ruhların tanrısı Odin mitinden türetilmiştir. Sözde Kelt halkları arasında Odin, Normandiya'da geleneksel olan 'chasses du roi Arthus'ta gösterildiği gibi Kral Arthur veya Arthus ile değiştirilmiştir. Normandiya'da 'chasseAnnequin', Vosges'te 'Manihennequin' gibi benzer başka gelenekler de vardır.

'chasse Saint Hubert' ve 'du Grand Veneur' (10). Dontenville'in görüşüne göre, önemli bir efsanevi emsal Meleager ve yaban domuzunda (16) bulunabilir.

**Kasırga**Antropologlar birçok grafik sembolün kökeninin kasırgaya dayandığını keşfettiler - özellikle Amerika'da. Bu, örneğin sigma, çift sigma ve gamalı haç için geçerlidir. Ancak aynı zamanda kasırganın kendine özgü sembolik bir anlamı vardır. Ortiz, kasırganın gök cisimleri gibi iki karakteristik hareketi olduğunu gözlemler: dönme ve yanlara doğru. Yanlara doğru hareketinde, mutlak sakinliğin ara noktası vardır: sözde 'kasırganın gözü'. Amerikan yerlileri için kasırga, kendi içinde üç Element (ateş veya ışık ışınları, hava veya rüzgar, su veya yağmur) barındırdığı ve dördüncüsünü -toprağı- rahatsız ettiği için kozmik bir sinerjidir. Rüzgarların ve suların ve ayrıca göklerin bir tanrısı olarak tapınılırdı (41). Bu sonuncusu, bizi bir kez daha Çin yeşim diskindeki meşhur ve kalıcı göksel 'delik' sembolüne getiriyor; bu sembol, zenit kavramını, kişinin uzay ve zaman dünyasından uzaysızlığa ve zamansızlığa geçebileceği bir boşluk olarak temsil ediyor.

**Haydi**Hyle, pasif, dişil, ilkel ilkenin bir sembolü olan protomaddedir. Gerasa'lı Nicomachus'a göre, hyle'nin bozulmamış kaos hali Sayı tarafından döllenmiştir. Rupertsberg'in başrahibesi olan Bingen'li Hildegard (1098-1179),*Scivia,*kozmogonik vizyonları anlatır*Biz*canavar kaosuyla harmanlanır ve uyum sağlar (14).

# BEN

**İbis**İbis, bilgeliğin Mısır tanrısı Thoth ile ilişkilidir. Yunan bilgini Aelian'a göre,*De Natura Hayvan*, bu kuş, uyurken başını kanatlarının altına soktuğu için seçilmiştir, böylece kalp şekline benzemektedir; ayrıca ibis'in adımlarının tam bir kübit (tapınakların yapımında kullanılan ölçü) olması ve zararlı böcekleri yok etmesi nedeniyle seçilmiştir (19). İki tür ibis vardı: beyaz kuş (ay ile ilişkilendirilir) ve siyah. İnanışa göre Thoth, Mısır halkının üzerinde bir*İbis dini*ve onlara gizli sanatlar ve bilimler öğrettiğini (9).

**Buz**Suyun, biçimsel ve biçimsel olmayan arasındaki iletişimin sembolü, farklı döngüler arasındaki geçiş unsuru, doğası gereği teslimiyetçi ve ayrıca maddi, dünyevi bereket ve Herakleitosçu 'ruhun ölümü' fikirleriyle ilişkili olduğu göz önüne alındığında, buzun esas olarak iki şeyi temsil ettiği sonucu çıkar: birincisi, soğuk tarafından suda meydana getirilen değişim -yani, sembolik öneminin 'donması'; ve ikincisi, suyun potansiyellerinin aptallaştırılması. Bu nedenle buz, bilinç ile bilinçdışı (veya diğer dinamik seviyeler) arasındaki katı ayrım çizgisi olarak tanımlanmıştır (56). Olumsuz anlam baskın olsa da, katılaşmanın sertliğe eşdeğer olması ve soğukluğun aşağı olan her şeye karşı direnci ima etmesi bakımından olumlu bir anlamdan yoksun değildir; bu sonuncu anlamda, Nietzsche'nin dağ zirvelerinin dondurucu ve 'düşmanca' havasına karşılık gelir.

**Kimlikler**Birçok sembol, eski tanrılar gibi, göreceli olarak birbirleriyle eş tutulabilir. Örneğin: Aptallar Gemisi ve Sonsuz Kovalamaca (Lanetli Avcı); veya haçın 'merkezi' ve Kutsal Kase; veya sentor ve İkizler; veya Pandora'nın kutusu ve ışıltı. Kimliklerin doğru uygulanmasında sembolizmin gerçek biliminin çoğu yatar.

**Resim**Birlik ve önemle donatılmış bir form ve figür örüntüsü. Form teorisinde ima edilen ve melodi için de geçerli olan şey, bütünün, bir anlamda, kökenleri ve gerekçeleri olan parçalarının toplamından daha büyük olduğudur. Sartre için imge, bilmenin bozulmuş bir farkındalığıysa, diğer psikologlar için imge, aslında, bilmenin alabileceği en yüksek formdur, çünkü tüm bilgi görsel bir senteze doğru eğilim gösterir. Ayrıca, Sir Herbert Read'in ortaya attığı teoriyi de akılda tutmak gerekir.*Simge ve Fikir*, görsel sanatlardaki her yaratımın -ve aslında her türlü desenin- bir düşünce biçimi olduğu ve bu nedenle anlaşılır bir zihinsel kavrama karşılık geldiğine göre. Bu bizi dünyanın 'okunmayı' bekleyen geniş bir işaretler repertuarı olduğu sezgisine götürür. Burada Trithemius ve Athanasius Kircher'in bazı eserlerinin bu yoruma doğru eğilim gösterdiğini belirtebiliriz.

**Resim, Resimli**Her resimsel yaratım, taklit veya icat edilmiş olsun, figürlü veya figürsüz olsun, bir görüntüye yol açar. Öznelerin veya figürlerin sahip olabileceği sembolik anlamın yanı sıra, resimsel bir görüntüde sembolik bir arka plana sahiptirler: mekansal bölgeler, renkler, geometrik veya geometrik olmayan biçimler, baskın eksenler, ritimler, kompozisyon ve doku. 'Gayriresmi' olarak bilinen en son sanat türünde, ifade ve sembolizasyon özellikle doku ve çizgisel ritim aracılığıyla elde edilirken, renk ikincil bir rol üstlenir. Belirli bir eserin 'anlamını' bulmak için, kişi unsurlarını

önem sırasına göre, resimsel sistemdeki her türlü öğeyi değerlendirerek. Aynı şey mimari ve heykelde de gerçekleşir.

**İmago Cahil**Geçtiğimiz yüzyılın ortalarından itibaren şiir ve görsel sanatların eğilimi, öncülleri çağlar öncesine dayanan -ancak özellikle 1800 yılı civarında William Blake'in çalışmalarından ivme kazanan- ve haklı olarak hermetik olarak adlandırılabilecek bir ifade biçimine doğru olmuştur. Bu hareket, kendi kendine yeten bir hedef olarak belirsizin arayışı ve büyüsü uzaklıklarında yatan 'uyumlu bütünlerin' temsiliyle karakterize edilmiştir. Bu anlamda şiirin aydınlatıcı bir tanımı Alman şair Gottfried Benn tarafından yapılmıştır: 'Şiir yazmak, şeylerin anlaşılmaz olanın diline yükseltilmesidir.' 'Bilinmeyen imgeyi' oluşturan bu tür alışılmadık desendir -dış gerçeklik dünyasında veya normal, insani duygular dünyasında normal olanla hiçbir bağlantısı olmayan bir kelime, şekil veya renk deseni. Bu 'bilinmeyen imgeler' kendi gerçeklik türlerini yaratır ve belirli bireylerin bu yaratılmış gerçeklik içinde yaşama konusundaki ruhsal ihtiyacını ifade eder. Özetle, bilinmeyeni, insanın öncüllerini ve sonrasını veya onu çevreleyen ve duyularının ve zekasının kavrayamadığı veya sahiplenemediği şeyi sembolize ederler. Bilinmeyenin kapsamı muazzamdır, çünkü Yüce Gizemi veya gizemlerin Gizemini (kozmosun ve yaratılışın sırrı ve Varlığın doğası) ve ayrıca 'keşfedilmemiş'in psikolojik ve aslında varoluşsal gizemini kapsar. Bilinmeyen, biçimlenmemiş olandır. 'Bilinmeyen imge' aynı zamanda ölümle ve ölümü yaşamla bağlayan bağla da ilişkilidir (Resim XIX).

**İmkansızlıklar**Bu 'imkansız' teması, örneğin doğmamış bir çocuğun hayatını veya bir ağacın meyvesinin başka bir ağacın üzerinde büyümesi gibi konuları kapsayan efsanelerde ve halk hikayelerinde çok sık görülen bir temadır. Bazı nakaratlar aynı fikirleri yansıtır, örneğin iyi bilinen İspanyol atasözü: 'Denizin üzerinden tavşanlar, dağın üzerinden sardalyalar geçer.' Bunlar Tersine Çevirmenin sembolleri olabilir, ancak yıkıcılıkla ilgili olma olasılıklarının daha yüksek olduğu açıktır. Bu tür imkansızlıklar, hatalar veya yanlış kimlik komedileri (aynı şekilde kökenlerini folklordan alırlar) ile düzensizlik yaratmaya kararlı yaratıkların, cinlerin ve goblinlerin varlığına olan inanç arasında olası bir ilişki vardır. Father La Peña, eserinde*Seyreltilmiş ente*, insanların yemek yemeden yaşayıp yaşayamayacağı, uçup uçamayacağı vb. sorunlarını tartışmıştır. Kısacası, tüm bu örnekler bir 'kaosa çağrı' olarak yorumlanabilir: gerileyen, orjisel arzunun sembolleri (10), sürrealizmin belirli yönleriyle karşılaştırılabilir.

**Ensest** Benzer maddelerin birleşmesi ensestin bir simgesi iken—müzik, örneğin, arp ve piyano için bir konçerto fikri—ensest kendi başına, Jung'a göre, kişinin kendi özünün özüyle birleşme özlemini veya başka bir deyişle, bireyselleşmeyi sembolize eder. Bu, antik çağ tanrılarının neden sıklıkla ensest ilişkiler yoluyla yavrular doğurduğunu açıklar (33).

**Enstrümanlar**Sembolik olarak, potansiyellerin, eylemlerin ve arzuların nesnel tasvirleridir. Bu nedenle her bir araç, tamamen gerçek bir anlama ve psikolojik ve ruhsal düzleme uygulandığında daha fazla öneme sahiptir.

**Kavşak**İki çizginin, nesnenin veya yolun kesişimi, 'Bağlantı' ve iletişimin bir işaretidir, ancak aynı zamanda sembolik Tersine Çevirmenin, yani aşkın bir yön değişikliğinin başlatıldığı veya arandığı noktanın veya bölgenin işaretidir. Batıl inançlı parmakların veya nesnelerin çaprazlanmasının ardında yatan şey budur. Tıbbi danslarda, bir değişikliği (yani bir tedaviyi) teşvik etmek veya başka bir deyişle, bir sürecin gidişatını değiştirmek için kılıçlar ve demir çubuklar çaprazlanır, böylece olağan veya beklenen sonuca ulaşmaz (51).

**Bağırsaklar**Dolaşım kavramını tanımlayan Mısır belirleyici işareti (19). Daha geniş anlamda bağırsaklar imbikle aynı sembolizmi taşır. Ayrıca labirent ve ölümle de bağlantılıdır (dünyanın iç kısmına dönüş = anne, 'eğri yol' boyunca = Satürn'ün tırpanı).

**Ters çevirme**Schneider'e göre, yaşamın sürekliliği mistik dağın zirvesinde tamamlanan karşılıklı fedakarlıkla sağlanır: ölüm doğumu sağlar; tüm zıtlıklar bir an için birbirine kaynaşır ve sonra tersine döner. Yapıcı olan yıkıma dönüşür; sevgi nefrete dönüşür; kötülük iyiliğe; mutsuzluk mutluluğa; şehitlik coşkuya dönüşür. Bir sürecin bu içsel tersine dönmesine karşılık gelen, ona ait sembolün dışsal bir tersine dönmesidir. Bu, sembolik yapının tersine çevrilmiş bir düzenlemesine yol açar. Sembolün iki yönü olduğunda, birinin tersine dönmesi diğerininkini belirler. Bu nedenle, örneğin, aşağıdaki siyahsa ve yükselmeye çalışıyorsa, bunu beyaza dönerek yapabilir. Ya da tam tersi, siyah olan aşağıdaysa ve beyaza dönmeye çalışıyorsa, o zaman yükselmesine izin verin ve beyaz olacaktır. Tersine dönmenin bu 'sembolik mantığı', söylenmesine gerek bile yok, fedakarlık miti ile yakından bağlantılıdır. Durum ne kadar korkunçsa, onu dönüştürme ve tersine çevirme ihtiyacı o kadar acildir (kamu felaketi veya başarısız bir savaşta olduğu gibi) ve fedakarlık o kadar büyük olmalıdır; bu, Kartacalıların ve Kolomb öncesi Meksikalıların fedakarlığını açıklar. Bunun psikolojik bir temeli vardır, çünkü zihin, süblimleşme süreciyle, her zaman bu düzende tersine çevirmeleri ve başkalaşımları teşvik eder. Ambiva-

zıtlık, karşıtlık, paradoks veya *tesadüf karşıtlığı*, aşkınsal imaları nedeniyle, diğer dünyaya giden yolu gösterme veya daha pratik bir şekilde Tersine Çevirmenin odak noktasını gösterme yeteneğine sahiptir. Jung, simyacıların bilinmezi zıtlıklar yoluyla ifade etmelerinin nedeninin bu olduğunu gözlemler (33); ve Schneider, dünyanın bir ikilik olması nedeniyle, her fenomenin veya tezin zıttı ile gösterildiğini belirtir. Fenomenlerin Tersine Çevirmenin odak noktasına ne kadar yaklaşırsa, birbirleriyle çarpışmaya o kadar eğilimlidirler. Tersine Çevirmenin sayısal ifadesi iki ve on bir gibi görünmektedir. Tersine Çevirmenin sembolleri şunlardır: çift sarmal, kum saati, kum saati biçimindeki davul, Aziz Andrew haçı, X harfi, ok kılıfı ve genel olarak X şeklinde olan her şey. Dolayısıyla, parmakları çaprazlamanın batıl eylemi Kaderi kışkırtmaya eşdeğerdir; ve benzer şekilde, suç birçok umutsuz ayinin bir özelliğidir, ilkel olanlar ise ölülere hakaret ederler, çünkü hakaretler odak noktasından geçtikten sonra tersine çevrilir - ışık ışınları gibi - ve övgüye dönüşür (50). Ayrıca Tersine Çevirmeyi sembolize edenler, Tarot destesindeki Asılmış Adam figürü, kayadan veya daldan sarkan yarasa veya vampir, trapezdeki akrobat vb. gibi baş aşağı tasvir edilen tüm varlıklar veya nesnelerdir. Tersine Çevirmenin diğer örnekleri, bir antitez biçimini alma eğiliminde olanlardır; örneğin, L. Charbonneau Lassay'a göre *Mesih'in Bestiaire'i* (Bruges, 1940), kötü niyetli hayvanlar -kurbağa, akrep, gergedan ve basilisk- sırasıyla iyi niyetli hayvanların -kurbağa, böcek, tek boynuzlu at ve horoz- doğal düşmanlarıdır. Benzer şekilde, eşek arısı arının, erkek keçi ise karganın antitezidir. Kökenleri ırksal veya ulusal faktörlere veya baskın kasttaki bir değişikliğe dayanan bazı sembol ters çevirmeleri vardır: İslam'da nezaket, erkeğin başlığını çıkarmamasını gerektirir, bunun tersi Hristiyan ülkelerde geçerlidir. Olumlu, tarihsel yüceltici ters çevirmenin bir örneği, aşağılayıcı bir durumun -Romalı ordusunun Caudium'da boyunduruğun altından geçirilmesi gibi- zafere (Romalıların özel bir takıntısı olan zafer takı ile karakteristik ifadesiyle) dönüştürülmesi olabilir. Toplumun belirli kesimleri arasında, bir azizin başını aşağıya doğru veya duvara doğru çevirme geleneği, kutsal imgeye yönelik kasıtlı bir 'ceza' olmaktan çok, Ters Çevirme sembolizminin bir sonucudur: İnanlılar, tasvirin fiziksel konumunu ters çevirerek, onlara karşı tutumunu tersine çevirmeyi ve tutumundaki değişiklik sayesinde kaderlerinde bir değişikliğe yol açmayı umarlar.

**Görünmezlik** Görünmez olmak veya görünmez olmak, psikolojik olarak bastırmaya veya bastırılan şeye karşılık gelir. Öte yandan, görünmez olmak da,

bilinçaltı için, çözülmenin bir imgesi. Bu sembolle ilgili olarak Gece Deniz Geçişi, Yutma ve*sol nijer*simyacıların (32).

**İyopod**At toynaklarına sahip bir adam, Romanesk dekorasyonunun bir özelliği. Şüphesiz ki sentor sembolizmiyle ilişkilidir, bunun basitleştirilmiş bir versiyonu olabilir.

**İştar**Ishtar, Batı'daki birçok resim ve büyü kitabında ve ezoterik düşüncede sol elinde bir yüzük ve sağ elinde bir kupa veya kadehle; ya da Minerva gibi silahlanmış olarak resmedilmiştir. Bu nitelikler, yaşamın sürekliliğini, su, süt, kan ve soma gibi canlandırıcı sıvıların gücünü (Isolde'nin Tristan'a içmesi için verdiği içkiyle ilişkili) ve varoluşun zorluklarını ifade eder. Silahları, Ishtar'ın kahramanı sevdiğini ve korkakları hor gördüğünü oldukça açık bir şekilde duyurur (59).

**Ada**Birkaç farklı anlamı kucaklayan karmaşık bir sembol. Jung'a göre ada, bilinçdışının 'deniz'inin tehdit edici saldırısından sığınaktır veya başka bir deyişle, bilinç ve iradenin sentezidir (33). Burada, Zimmer'in belirttiği gibi, adanın okyanusun 'muazzam mantıksızlığının' güçlerinin damıtıldığı metafizik kuvvet alanı olarak görülmesi gerektiği yönündeki Hindu inancını takip ediyor (60). Aynı zamanda, ada aynı zamanda izolasyonun, yalnızlığın, ölümün sembolüdür. Çoğu ada-tanrısının cenazeye benzer bir yanı vardır -örneğin Calypso. Belki de bir yandan ada ve kadın, diğer yandan canavar ve kahraman arasında bir denklem (karşıtlık ve kimlik) varsayılabilir.

**Ada, Lanetli**İçinde*Joseph d'Arimathie'nin Annesi*, Romanesk dönemine ait, cehennemsel hayaletler, büyüler, işkenceler ve tehlikeler barındıran Lanetli Ada'nın varlığı, Mutlu Ada ile birlikte varsayılmıştır. Bu, diğer efsanelerdeki kara kalenin eşdeğeridir. Her iki durumda da, Aşağı ve Yukarı Dünyaları, dünyanın zıt taraflarında veya üstünde ve altında zıtlaştıran kutupluluk yasasını ifade eder.

**Kutsanmışlar Adası**Hindu doktrini, kıyıları toz haline getirilmiş mücevherlerden oluşan, altın ve yuvarlak bir 'temel ada'dan bahseder ve bu da ona 'mücevher adası' adını verir. Hoş kokulu ağaçlar topraklarda büyür ve merkezde bir saray vardır - doğudaki karşılığı*lapis philosophorum.*Sarayın içinde, mücevherlerle süslü bir köşkte tahtta oturan*Yüce Ana*(60). Krappe'ye göre, Yunanca versiyonunda 'Kutsanmışlar Adası' Ölüler Diyarı'ydı (35), yani 'Merkez'in kendisinin bir sembolüydü, olumsuz da olsa. Krappe, sembolün sürekli geçerliliğinden bahsetmeye devam ediyor ve İspanyol asilzade Juan Ponce de León'un Bimini'yi aramaya koyulup Florida'yı nasıl keşfettiğini hatırlatıyor. Kutsanmışlar Adası veya Adaları'nın varlığına olan inanç, insanın

en çeşitli kaynaklarda. Blavatsky, 'Gelenek, Dzyan Kitabı kayıtlarının açıkladığı gibi, . . . şimdi sadece tuz gölleri ve ıssız çorak çöllerin bulunduğu yerde, Orta Asya'ya kadar uzanan geniş bir iç deniz vardı . . . (ve) eşsiz güzellikte bir ada' ve bu ada, Yukarı Okyanus'taki (veya göklerin Okyanusu'ndaki) zodyak çemberinin ortasında bulunan adanın tam bir kopyasıydı. Zodyak işaretleri kendileri on iki ada olarak düşünülmüştür (9). Son olarak, Kutsanmışlar Adası (veya Mutlu Ada), çoğu klasik yazar için dünyevi cennetin simgesi gibi görünmektedir. Schneider, ortaçağ efsanesine göre Aziz Brendan'ın ziyaret ettiği adadan bahseder; burada bir çeşmenin yakınında büyüyen devasa bir ağaç vardı ve dallarında birçok kuş yaşıyordu. Adanın üzerinden iki nehir akıyordu: biri gençlik nehri, diğeri ölüm nehriydi (51). Burada, geleneksel sembolizmin temel unsurları aracılığıyla dünyevi özün kozmik bir örüntüye entegre edildiği manzara sembolizminin mümkün olan en açık örneğini görüyoruz.

**Sarmaşık**Frigyalılar tarafından tanrıları Attis'e adanmıştır. Hadım rahipler kendilerine sarmaşık yapraklarından oluşan desenlerle dövme yaptırmışlardır (21). Korunmaya ihtiyaç duyan bir gücü belirten dişil bir semboldür.

# J

**Yeşim taşı**Yeşimin kendine özgü özellikleriyle geleneksel Çin sembolizmi, litofanilerin daha geniş evrensel sembolizminden türetilmiştir. Çin geleneğine göre, yeşim hak olarak ölümsüzlüğün temel bir niteliğine sahiptir. Bu nedenle, M.Ö. 3. binyıldan itibaren ritüellerde ve dualarda yer almıştır: örneğin, doğal güçlerin azalma ve artma döngüsünü temsil etmesi amaçlanan ejderha ve kaplan figürlerinde. Bu sembolizm,*Chou Li*M.Ö. 12. yüzyıldan kalmadır. Yeşim taşından yapılmış altı ritüel aleti listelenmiştir:*Pi, Ts'ung, Hu, Huan, Kuei, Chang.*The*Pi* -Sembolü, cenneti simgeleyen, ortasında bir delik bulunan bir disktir; cennet, adeta kusursuz bir boşluk bölgesidir. *Hu*bir yeşim kaplanıdır.*İnsan*bir şeye benzer *Pi*, siyah yeşim taşından yapılmış olup iki veya üç parçaya bölünmüştür; Çin büyüsünde, özellikle de büyücülük uygulamalarında kullanılır. *Ts'ung*Dünya'nın simgesidir; içi yuvarlak, dışı karedir, genellikle

sarı yeşimden yapılmıştır (39). Genel olarak konuşursak, yeşim eril olana karşılık gelir, *Yang*ilke ve kuru Element'e.

**Janüs**Kulaktan çeneye kadar uzanan çizgi boyunca birleşmiş iki yüzle temsil edilen bir Roma tanrısı, iki yüz zıt yönlere bakar. Aynı anda hem sağa hem sola bakan tüm semboller gibi Janus da bütünlüğün, her şeye hükmetme arzusunun sembolüdür. İkiliği nedeniyle, tüm zıtlık çiftlerini ifade ettiği düşünülebilir, yani İkizler mitine eşdeğerdir. Görünüşe göre Romalılar Janus'u esasen kader, zaman ve savaşla ilişkilendirmiştir. Yüzleri geçmişe ve geleceğe dönüktü, hem tarihin farkındalığını hem de önbilgiyi ifade ediyordu (iki başlı kartalın da benzer bir önemi vardır). Ancak Guénon'un haklı olarak belirttiği gibi, iki baş aslında 'ebedi şimdiki zamanda' yatan gerçek kaderin bilgisine engeldir (25). Bu, birçok halkın (örneğin Kuzey Avrupa'dakiler) benzer semboller icat etmesinin nedenini açıklar, ancak Janus tarzında dönen bir üçgen biçiminde düzenlenmiş üç başı vardır, ancak üçüncü bir başı öne bakmaktadır. Üçlü Hekate bu şekilde temsil edilir (59). Janus ayrıca rahip ve hükümdarın güçlerinin birleşmesini sembolize eder (28). Marius Schneider bize Janus'un ayrıca Mars'ın iki tepeli Dağı ile ve dolayısıyla Tersine Çevirme ve karşılıklı fedakarlığın tüm sembolleriyle özdeşleştirilebileceğini önermiştir.

**Kudüs, Göksel**'Ve (şehrin) büyük ve yüksek bir duvarı, on iki kapısı ve kapılarda on iki meleği vardı ve üzerlerine İsrailoğullarının on iki kabilesinin adları yazılıydı. Doğuda üç kapı; kuzeyde üç kapı; güneyde üç kapı; ve batıda üç kapı. Ve şehrin duvarının on iki temeli vardı ve onlarda Kuzu'nun on iki havarisinin adları yazılıydı' (Vahiy xxi, 12-14). 'Ve bana, Tanrı'nın ve Kuzu'nun tahtından çıkan, kristal kadar berrak, hayat suyundan oluşan saf bir ırmak gösterdi. Onun caddesinin ortasında ve ırmağın her iki tarafında, on iki çeşit meyve veren ve her ay meyvesini veren hayat ağacı vardı: ve ağacın yaprakları ulusların şifası içindi' (Vahiy xxii, 1-2). Göksel Kudüs genellikle mineral elementinin baskın olduğu bir şehir olarak tanımlanırken, kayıp Cennet çoğunlukla bitkisel kompozisyona sahip bir bahçe olarak tasvir edilir. Guénon, bunu belirtirken, 'bitki örtüsünün hayati asimilasyon alanında tohumların çoğalmasını temsil ettiğini, minerallerin ise büyümenin döngüsel bir sürecinin sonunda kesin olarak "sabitlenmiş" - bir bakıma "kristalleşmiş" - sonuçları temsil ettiğini' söyleyip söylememiz gerektiği sorusunu ortaya atmıştır (27). On iki kapıyı Zodyak işaretleri ile ilişkilendirir ve bu sembolde zamansal bir döngünün, dünyanın dönmeyi bırakmasıyla birlikte mekansal bir döngüye dönüştüğü sonucuna varır (28). St. John'un kıyamet vizyonu, o zaman,

Peygamberlik değerinden dolayı, sembolik mantık açısından, cennetin, 'yeni bir şehir' olarak görülen, her şeyi kucaklayan, birleştiren, 'kurtarılmış' karakterinin bir tasviridir.

**Soytarı**Soytarı, kralın sembolik tersine çevrilmesidir ve bu nedenle, tarihin hemen öncesindeki dönemin belirli ayinlerinde, kurban edilen kişiyle ilişkilendirilir. Schneider'e göre, İkizler burcunun yeryüzündeki karşılığıdır, yani soytarı, komik bir figür değil, ikiliğin bir ifadesidir. Soytarı veya palyaço, hoş şeyleri sert bir şekilde ve korkunç şeyleri şakayla söyler (50). Cüceler gibi bazı deforme olmuş veya anormal varlıklar, soytarı figürüyle yakından ilişkilidir ve hatta onunla aynıdır. Frazer, MÖ 6. yüzyılda Küçük Asya'dan, 'bir şehir veba, kıtlık veya diğer bir kamu felaketinden muzdarip olduğunda, çirkin veya deforme olmuş bir kişinin, toplumu etkileyen tüm kötülükleri üstlenmesi için seçildiğini' anlatır. Uygun bir yere getirilirdi ve eline kuru incir, arpa somunu ve peynir verilirdi. Bunları yerdi. Sonra, flütler belirli bir melodi çalarken, yedi kez genital organlarına, yabani incir ve diğer yabani ağaçların dalları ve kabuklarıyla vuruldu. Daha sonra, orman ağaçlarının odunundan yapılmış bir odun yığınında yakıldı; ve külleri denize atıldı' (21). Bu pasaj, kurbanın 'tersine' işlevini örneklendirir ve aşağılık yaratığın, acı ve fedakarlık yoluyla, nasıl üstün bir varlığa dönüştürülebileceğini gösterir.

**Mücevherler ve Değerli Taşlar**Çoğu sembolik gelenekte, mücevherler manevi gerçekleri ifade eder (4); prenseslerin giysilerindeki veya kolye ve bileziklerdeki değerli taşlar ve gizli odalarda saklı mücevherler üstün bilginin sembolleridir (38). Prenseslere veya nedimelere ait mücevherler söz konusu olduğunda, bunlar açıkça Jungcu 'anima' ile yakından bağlantılı bir semboldür. Ejderhalar tarafından korunan hazineler, bilgi mücadelesinin zorluklarına işaret eder - bilgi, kişisel olmayan bir bilgelik anlamında bilim olarak değil, deneyimlerin toplamı olarak ve yaşamla ve evrimle ayrılmaz bir şekilde bağlantılıdır. Mağaralarda saklı mücevherler, bilinçaltında barındırılan sezgisel bilgiye atıfta bulunur. Bazen efsanevi biçimde ortaya çıkan ve bugün hala batıl inançlarda yaşayan bir başka ilginç çağrışım, bilginin kendisi olarak simgelenen mücevheri, belirli bir amaca doğru yönelen enerjiyi temsil eden yılanla ilişkilendirmesidir. En iyi örnek, 'yılan taşı' efsanesidir. Değerli taşların bir zamanlar yılanların veya ejderhaların başından düştüğüne dair inancı gösteren birçok folklor geleneği vardır. Bu, elmasın zehirli olduğu ve bir zamanlar yılanların çenelerinde bulunduğu (Hindu, Helenistik ve Arap inancına göre) veya tüm değerli taşların onların tükürüğünden kaynaklandığı (Uzak Doğu'dan İngiltere'ye kadar ilkel kültürlerde yaygın olan bir inanca göre) fikrinin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu mitler, mümkün olan en yüksek yakınlık derecesini ifade eder

'koruyucu' ile 'düşman' arasında, yani koruyan 'canavar' ile korunan 'hazine' arasında olabilir. Karşıtların bir sentezini, karşıtlıkların, zıt anlamlar arasında ortak bir anlam fonu belirleyen belirsiz bir psikolojik bölge içinde neredeyse özdeş hale geldiği bir karışımı oluştururlar. Eliade, yılanlar veya ejderhalar tarafından gözetlenen metafizik amblemlerin, bu ophidia'ların alnında, gözlerinde veya ağızlarında bulunan belirli nesnelerle temsil edilmeye başlandığını belirtir (17). Aynı zamanda, değerli taşlar, mücevherlerin mükemmelliği ve güzelliğinde yüceltilmiş olan litofanilerin genel sembolizmini içerir. Bu nedenle Gougenot des Mousseaux, *Tanrı ve Tanrılar*, taşların her zaman oynadığı önemli rolü vurgular. Özellikle aerolit, gök küresiyle bağlantısı nedeniyle, yeryüzüne inen bir tanrının malikanesini ve giysilerini temsil eder. Kayan yıldızlar meleklerle ilişkilidir. Değerli taşa, çağrıştırdığı bilginin 'belirsiz' doğası nedeniyle cehennemsel bir anlam tonu veren başka bir gelenek daha vardır. Açıkça, bu durumda, taşın maddi zenginliğine karşı duyulan nefret duygusu, sertliğine, rengine ve şeffaflığına duyulan hayranlığa baskın çıkar veya onunla birleşir. Bu bağlantıda, Baron Guiraud, *Tarihin Felsefesi*, Lucifer düştüğünde meleksel ışığın parlayan yıldızlar ve ışıldayan mücevherlerde bedensel bir biçime kavuştuğunu belirtir. Mücevherler ayrıca metallerle, bir tür 'yeraltı astronomisi' olarak ve aslında, karşılıklılık teorisinin uygulanmasıyla, varoluşun diğer tüm düzenleriyle eş tutulmuştur. Her türlü parlak renk lekesi de, belirli değerli taşların sembolik anlamlarından bazılarını içerebilir, ancak yalnızca ikincil anlamlar olarak ve taşın kendisinin temel sembolizmiyle ilişkilendirilerek. İbraniler mücevherlerin sembolik öneminin gayet farkındaydı ve bunu ayinlerinde kullanıyorlardı. Lévi, *Les Mystères du Rational d'Aaron*, on iki değerli taştan (yılın on iki ayını ve Zodyak işaretlerini temsil eder) oluşan Rational'ın, her birinde üç taş bulunan dört satır halinde düzenlendiğini ve taşların türünün ve renginin soldan sağa ve yukarıdan aşağıya doğru şöyle olduğunu hatırlatır: sardoniks (kırmızı), zümrüt (yeşil), topaz (sarı), yakut (turuncuya meyleden kırmızı), jasper (koyu yeşil), safir (koyu mavi), sümbül (leylak), ametist (mor), akik (sütlü), krizolit (altın mavisi), beril (koyu mavi) ve oniks (pembe). Bu taşların her birinin belirli bir büyülü yeteneği vardı. Görünme sırası, renklerine ve parlaklıklarına göre, yukarıdan aşağıya ve dışarıdan merkeze doğru bir alev dili gibi azalan şekildedir' (59).

**Seyahat**Ruhsal bakış açısından, yolculuk asla sadece uzayda bir geçiş değildir, daha ziyade seyahatin gerçek hareketinin ve deneyiminin altında yatan acil keşif ve değişim arzusunun bir ifadesidir. Bu nedenle,

çalışmak, sorgulamak, aramak veya yeni ve derin deneyimler aracılığıyla yoğun bir şekilde yaşamak, hepsi seyahat etme biçimleridir veya başka bir deyişle yolculuğun ruhsal ve sembolik eşdeğerleridir. Kahramanlar her zaman gezgindir, çünkü huzursuzdurlar. Jung'un gözlemlediği gibi, seyahat etmek bir özlemin, asla hedefini bulamayan, nerede olursa olsun aramayan tatmin olmamış bir özlemin imgesidir (31). Jung, bu hedefin aslında kayıp Anne olduğunu belirtmeye devam ediyor; ancak bu tartışmalı bir noktadır, çünkü bunun aksine, yolculuğunun Anneden bir kaçış olduğunu da söyleyebiliriz. Uçmak, yüzmek ve koşmak seyahatle eşdeğer tutulabilecek diğer aktivitelerdir; aynı şekilde rüya görmek, hayal kurmak ve hayal kurmak da öyledir. Bir sığlıktan geçmek, bir durumdan diğerine geçişteki belirleyici aşamayı işaret eder (56). Yolculuğun sembolizmi, kozmik anlamıyla, megalitik kültlerin temel manzarasının (ya da şamanların vizyonlarında gördüklerinin) sembolizmi arasında bir bağlantı vardır. Seyahat ayrıca yolculuğun belirli ikincil özelliklerine bağlı olarak yılın tam döngüsüyle ya da ondan kaçma girişimiyle ilişkilendirilebilir. Ancak gerçek Yolculuk ne boyun eğme ne de kaçış değildir; evrimdir. Bu nedenle Guénon, inisiyasyon çilelerinin sıklıkla dünyevi dünyanın (ya da bilinçaltının -annenin) karanlığında başlayan ve ışığa doğru el yordamıyla ilerleyen bir arayışı temsil eden 'sembolik yolculuklar' biçimini aldığını öne sürmüştür. Bu tür çileler ya da denemeler -bir yolculuktaki aşamalar gibi- arınma ayinleridir (29). Yolculuğun arketipi, 'Merkeze' ya da kutsal topraklara yapılan hac yolculuğudur -ya da labirentten çıkış yoludur. Cehenneme Yolculuk'a eşdeğer olan Gece Deniz Geçişi, hala açıklığa kavuşturulmayı bekleyen yolculuk sembolizminin bazı temel yönlerini gösterir. Öncelikle, seyahat etmek aramaktır. Türk Kalenderi tarikatı, inisiyelerinin durmaksızın seyahat etmesini gerektirir, çünkü önerdiğimiz gibi, seyahat genellikle daha yüksek, yüce bir anlamla donatılır.

**Cehenneme Yolculuk**Dante'nin cehenneme inişi, Aeneas tarafından önceden tahmin edilmişti.*Aeneid*Virgil'in yanı sıra Orpheus'un yolculuğuyla da. Asín Palacios,*Divina Comedia'nın Escatologia Musulmana's*(Madrid, 1919) — Guénon'un aktardığına göre — Floransalı şairin izlediği yolu ve çizdiği üç dünyanın örüntüsünü, kendisinden seksen yıldan fazla bir süre önce yaşamış olan Muhiddin İbn Arabi'nin iki eserine dayandırdığını ileri sürmüştür.*Gece Yolculuğu Kitabı*ve*Mekke Vahiyleri*(27). Sembolik bakış açısından ve iki tamamlayıcı evrenin -'tezahürün merkezi seviyesi' ve dünyevi- öteki dünyayla ilgili imalarını bir kenara bırakarak, Cehenneme Yolculuk bilinçaltına inişi veya Cennetsel yüksekliklere ulaşmak için ihtiyaç duyulan tüm varlık potansiyellerinin -kozmik ve psikolojik- farkına varmayı sembolize eder, ancak ilahi olan hariç.

masumiyet yoluyla bu yüksekliklere ulaşan seçilmiş birkaç kişi. Cehennem, 'suç ve ceza' fikirlerini bir araya getirir, tıpkı arafın tövbe ve bağışlama kavramlarını kucaklaması gibi.

**Ruhun Yolculuğu**Hindu inancına göre, birey, tezahür eden dünyanın zincirlerinden kurtulduktan sonra, içine girdiğinde izlediği yolun tersi olan bir yolu izler. Bu düşünce sistemi içinde, izleyebileceği iki olası yol vardır: ya özgürleşmiş olanın yolu (*devâ-yâna*(veya 'tanrıların yolu') veya daha ileri bireyselleşme aşamalarından geçmek zorunda olanların izlediği yol (*pitri-yan*veya 'ataların yolu').*Bhagavad-Gita*gözlemler: 'Bu noktada, birliğe doğru eğilim gösterenler, aslında bunu başaramamış olsalar da, geride belirgin bir varoluş bırakırlar, bazıları daha sonra ona geri döner, diğerleri asla geri dönmez. . . . Ateş, ışık, gün, hilal, güneşin yükselişinin yarım yılı ve kuzeye doğru seyri; bunlar Brahma'yı kabul edenleri Brahma'ya götüren aydınlık işaretlerdir. Duman, gece, azalan ay, güneşin güneye doğru alçaldığı yarım yıl; bunlar ay ışığına ve hemen tezahür hallerine geri dönüşe götüren işaretlerdir' (26).

**Yargı Günü,**Tarot destesinin yirminci bilmecesi, Kıyamet meleğinin son trompetini çaldığı Jehoshaphat vadisinde ölülerin dirilişini temsil eder. Bu meleğin alnında bir güneş sembolü vardır ve altın saçları güneş sembolizmini daha da vurgular. Sembolik anlamda ölüm, ruhun ölümüyle eşdeğerdir; İnsanın aşkın amacını görmezden gelmekle eşdeğerdir. Mezar beden ve bedensel arzulardır. Melek, hem ışığı hem de trompet çağrısı aracılığıyla, kötülüğe düşmüş insandaki gizli diriliş arzusunu 'uyandırır'. Bu bilmeceyle en yakın benzerliği gösteren takımyıldız, son 'Kavuşum'un habercisi olan Leda Kuğusu'dur. Olumlu tarafta, bu kart aydınlanmayı, yenilenmeyi, şifayı ve dirilişi temsil eder. Olumsuz tarafta, ateşlilik ve Dionysosçu coşku (59).

**Meyve suyu**Meyve suyu veya özsu hayat veren sıvıyı temsil eder. Kanla ve ayrıca ateşleyici cisimlerin, güneşlerin ve yıldızların damıtılmasıyla ışıkla bağlantılı bir kurban sembolüdür.

**Jüpiter**Greko-Romen tanrıları arasında, yargı ve irade gibi en yüce erdemlere karşılık gelir. Gökyüzünün efendisi olarak, cehennemdeki karşılıkları yeraltı dünyasının efendisi Pluto ve derinliklerin efendisi Neptün'dür (bilinçdışını sembolize eder). Jüpiter'in nitelikleri yıldırım, taç, kartal ve tahttır (8).

**Adalet** Tarot'un sekizinci bilmecesi, bu fikrin bir alegorisidir. İmparatoriçe'ninkine benzer bir görüntü olarak kişileştirilmiş adalet, tam yüzlü ve simetrik olarak tasvir edilmiştir (bu, tam, iki taraflı dengeyi sembolize eder) ve kırmızı bir tunik ve mavi bir pelerin giymiştir. Bir elinde bir terazi (iyilik ve kötülüğün dengesini sembolize eder) ve diğer elinde bir kılıç (psişik kararlılık ve Tanrı'nın Sözü için) tutar. Tahtı İmparator'unki gibi, devasa bir şekilde sabittir. Demir mızraklar şeklinde fleuronlarla taçlandırılmış bir taç, bu alegorik figürün başlığının üstündedir. Bu bilmece, Zodyak burcu olan Terazi ile ilişkilidir ve tıpkı onun gibi, dışsal adaleti veya toplumsal yasalılığı değil, suçluluğu belirleme sürecinde yer alan tüm psişik (veya psikosomatik) mekanizmayı harekete geçiren içsel yargıyı temsil eder; bunun ardındaki fikir temelde Weininger'in günahın cezadan özünde ayırt edilemez olduğu kavramıyla aynıdır. Astronomik olarak konuşursak, Adalet Astrea'dır. Olumlu anlamda bu bilmece, uyumu, katı bir davranış kuralını ve kararlılığı; olumsuz anlamda ise kısıtlamayı, küçüklüğü ve kurnazlığı ifade eder (59).

# K

**Anahtar** Bir özellik olarak Hekate de dahil olmak üzere birçok efsanevi karaktere aittir (31). Gizemin veya bilmecenin veya yerine getirilmesi gereken bir görevin ve onu yerine getirmenin araçlarının simgesidir. Bazen bilinçaltının eşiğine atıfta bulunur (32). Bilginin anahtarı, yıl döngüsü içinde Haziran ayına (şifa) karşılık gelir. Erkek güvercinin sembollerinin ve anahtarın birleşimi, ruhun cennetin kapılarını açtığını gösterir (4). Bazen bir kalbin üzerine yerleştirilen iki anahtardan oluşan amblem, Janus ile ilgilidir (4). Efsane ve folklorda, üç anahtar genellikle değerli nesnelerle dolu benzer sayıda gizli odayı simgelemek için kullanılır. Bunlar, inisiyasyonun ve bilginin sembolik temsilleridir. İlk anahtar, gümüştendir ve psikolojik anlayışla ortaya çıkarılabilecek şeylerle ilgilidir; ikincisi altından yapılmıştır ve felsefi bilgelikle ilgilidir; üçüncü ve sonuncusu, elmastandır ve eyleme geçme gücünü verir (38). Bir anahtarın bulunması, ancak büyük zorluklardan sonra bulunan hazinenin gerçek keşfinden önceki aşamayı gösterir. Anahtar ile anahtar arasında açıkça morfolojik bir ilişki vardır *Nem Ankh* işaret (veya 'Ebedi Hayat')—Tanrı'nın çaprazlanmış hali

Mısırlılar; tanrıları bazen bu haçı sanki bir anahtarmış gibi tepesinden tutarken gösterilir, özellikle de ölülerle ilgili törenlerde. Ancak belki de bu durumda, anserasyonlu haçtan türetilen anahtarların, ölüm kapılarını ölümsüzlüğe açan Ebedi Yaşam anahtarının arketipi olduğu belirtilmelidir.

**Kral**En geniş ve en soyut anlamda, kral evrensel ve arketipal İnsanı sembolize eder. Bu nedenle, Hindistan'dan İrlanda'ya kadar yaygın olan animistik ve astrobiyolojik düşünce biçimlerine göre (21), o büyü ve doğaüstü güçlere sahiptir. Ayrıca, yönetici veya idare eden ilkeyi, yüce bilinci ve sağlam yargı ve özdenetim erdemlerini ifade eder (56). Aynı zamanda, taç giyme töreni başarı, zafer ve tamamlanma ile eşdeğerdir (33). Bu nedenle, herhangi bir adam bireysel yaşamının ortaya çıkışında doruk noktasına ulaştığında uygun şekilde bir kral olarak adlandırılabilir. Kral sembolizminden türetilen ve onunla eşitlenen altın, güneş ve Jüpiter sembolleridir. Bu semboller özünde kralın güneş düzlemine, ideal veya 'altın' duruma, yani 'kurtarılmış' ve ebedi kılınmış bir İnsan olduğu fikrini ima eder. Ölümsüzlük fikri tanrıdan monarka geçti ve ancak daha sonra kahramana ve daha sonra da başarının 'tacını' hak ettikleri ölçüde sıradan ölümlülere bahşedildi, belirli engelleri (genellikle ahlaki bir düzenin) aştılar. Kral, tüm bunlardan ayrı olarak, İnsanın 'kraliyetini' -veya ihtişamını- da sembolize edebilir. Bu durumda, olumsuz veya acı verici koşullara maruz kalabilir; böyle olduğunda, belirli sembol 'hasta kral' sembolü haline gelir (Amfortas'ın *Parsifal*), veya 'deniz kralı' (insanlığın olumsuz yönünü ifade eder) (32). Aşk, kraliyet sembolizminde de oldukça önemli bir rol oynar, çünkü aşk, İnsanın hayatındaki en belirgin doruk noktalarından biri olarak kabul edilir. Bu yüzden Yunan evlilik töreninde gelin ve damat, değerli bir metalden yapılmış taçlar takarlar. Kral ve kraliçe birlikte,*hieros oyun*, cennet ve yeryüzünün, güneş ve ayın, altın ve gümüşün, kükürt ve cıvanın birleşimi; ve Jung'a göre—ayrıca, bilinçdışı ve bilincin uyumlu birleşimiyle, bireyselleşme süreci tamamlandığında gerçekleşen ruhsal 'birleşimi' de ifade ederler. Kral unvanı her tür veya tipteki en seçkin örneğe verilir: bu nedenle, aslan hayvanların kralıdır, kartal kuşların kralıdır veya altın metaller arasındadır (57). 'Hasta kral' sembolizmine geri dönersek, o—Philoctetes gibi bu tür sıkıntılı kahramanlar gibi, bir yandan, gölgenin bedeni takip etmesi gibi günahı takip eden cezayı (bilincin ışığının varlığı göz önüne alındığında) ve diğer yandan, ruhun kısırlığını ifade eder. Sembolik pro-

Bu, kralın kendi ruhsal durumunu etrafındaki doğaya yansıtmasıyla ima edilir, tıpkı Amfortas'ın başına geldiği gibi*Parsifal*, içinde*Çorak Toprak*Eliot'un ve bir dereceye kadar*Usher Hanedanı'nın Çöküşü*Poe tarafından. 'Deniz kralı'na gelince, o okyanusun (Neptün'ün başka bir versiyonu) sembolüdür ve bu nedenle, bereketli olan 'Yukarı Okyanus'un (bulutlar, yağmur veya tatlı su) sularının aksine, gerileyen ve kötü formlarıyla bilinçaltının derinliklerini kişileştirir (32). 'Yaşlı kral' -Vedik destanların yaşlı hükümdarı Dhritarashtra veya kral Lear veya efsanelerin ve halk masallarının tüm o yaşlı kralları gibi- dünya hafızasının veya en geniş ve en kapsayıcı anlamıyla kolektif bilinçaltının sembolüdür (38). Kral, genellikle yoğunlaştırılmış biçimde, babanın ve kahramanın özelliklerini sergiler ve onda bir Mesihçilik dokunuşu vardır; şeylerin zamansal düzeninin tersine çevrilmesiyle, geçmiş olan 'geçecek olan' haline gelir ve ölü kralın tebaası tarafından bir hayalet olarak garip bir varoluş yaşadığı, daha sonra büyük bir tehlike altında olduğunda ülkesine geri döndüğü varsayılır. Bu efsane, Portekizli dom Sebastian veya Got krallarının sonuncusu olan don Rodrigo'nun durumunda olduğu gibi, garip veya talihsiz koşullar altında düşen tarihi hükümdarların adlarına dayanma eğilimindedir. En büyük örnek, Malory tarafından *Arthurus, Rex Quondam, Rexque Futurus*(bkz.) (16).

**Bıçak**Kılıç sembolizminin tersine çevrilmiş hali olan bir sembol. İntikam ve ölümle ilişkilendirilir, ama aynı zamanda fedakarlıkla da ilişkilendirilir (8). Bıçağın kısa ağzı, benzetme yoluyla, onu kullanan adamdaki içgüdüsel güçlerin önceliğini temsil ederken, kılıcın uzun ağzı kılıç ustasının ruhsal yüksekliğini tasvir eder.

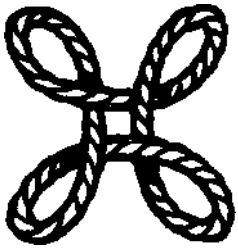
**Şövalye**Atla ilgili olarak önerdiğimiz şeyi doğrulayan bir sembol. O efendidir,*logolar*, dağın (yani maddenin) üzerinde hakim olan ruh. Ancak bu ancak uzun bir çıraklık döneminden sonra mümkündür ve bu, tarihsel olarak, şövalyede diğerlerinden üstün bir insan tipi yaratma yönünde gerçek bir girişim olarak görülebilir. Sonuç olarak, şövalyenin eğitimi kısmen onu fiziksel olarak güçlendirmeye, ancak özellikle ruhunu ve ruhunu, sevgilerini (yani ahlakını) ve zihnini (yani aklını) geliştirmeye yönelikti; böylece onu gerçek dünyayı yönetme ve kontrol etme görevine yeterince hazırlayabilirdi, böylece evrenin hiyerarşilerinde (yani, barondan krala kadar uzanan göksel düzene göre düzenlenmiş feodal hiyerarşide) uygun yerini alabilirdi. Ayrıca atlı rahiplerin, rahiplerin ve laiklerin atlarını ustaca kontrol ettiğini ve böylece şövalyeliğin manevi (veya sembolik) düzenine bağlılıklarını, şövalyelerin tarihsel-toplumsal düzeniyle kasıtlı bir rekabet içinde gösterdiklerini görüyoruz. Bu yüzden Silos'taki manastırın sütun başlıklarındaki kabartmalarda şövalyeler keçilere binmiş olarak gösterilir. Şimdi, keçiler yüksek zirvelerle ilişkilendirildikleri için üstünlüğün simgesidir ve Rabanus Maurus, keçilere binen şövalyelerin

Şövalye Gezgin, 16. yüzyılın başlarından kalma bir gravürden alınmıştır.

bu nedenle azizler olarak yorumlanabilir (46). Elbette, azizin şövalye ile asimile edilmesinin amacı, St. Ignatius Loyola örneğinde olduğu gibi, şövalyenin sembolik değerini büyütmektir. Bu asimilasyonun daha derin örnekleri, kral ve şövalye (Kral Arthur) veya kral, şövalye ve aziz (İspanya'dan St. Ferdinand III veya Fransa'dan St. Louis IX) örneklerinde görülebilir. Bu şövalye sembolizmi

tüm sembolik geleneklerde ortaktır. Ananda Coomaraswamy, "at"ın bedensel aracın sembolü olduğunu ve "binicinin" Ruh olduğunu gözlemler: İkincisi enkarnasyonlarının sonuna geldiğinde, eyer boş kalır ve araç zorunlu olarak ölür" (60). Şövalyelikle benzer olan belirli diğer düzenleri, özellikle simyayı (ki bu aslında ortaçağda bir maneviyat tekniğiydi) ve ayrıca renk sembolizminin belirli yönlerini hesaba katarak, şövalyelik sembolizminin daha karmaşık yönlerinden bazılarını açıklamada çok yardımcı olduğuna inandığımız bir benzetme sistemine ulaşabildik. Ortaçağ hikayeleri ve efsaneleri genellikle yeşil, beyaz veya kırmızı bir şövalyeden bahseder, ancak en sık olarak siyah bir şövalyeden bahseder. Bunu yalnızca rengin gerçek ve dekoratif anlamda estetik bir takdiri meselesi olarak mı görmeliyiz? Yoksa renk seçimi zorunlu olarak son derece önemli bir nedenden mi kaynaklanır? İkincisini düşünüyoruz. Simyada, renklerin yükselen ölçeği (ilerleyen, evrimsel ölçek) şöyledir: siyah, beyaz, kırmızı (ilk maddeye, cıvaya, kükürte karşılık gelir), altın ise varsayımsal, son aşamayı temsil eder. Tersine, alçalan ölçeğin mavi ile yeşil arasında, yani gökten yere doğru indiği söylenebilir. Bu iki renk göksel ve doğal veya dünyevi faktörleri temsil eder. Dahası, siyah günah, tövbe, münzevinin geri çekilmesi, gizlilik, inzivada yeniden doğuş ve üzüntüyle; beyaz masumiyetle (hem doğal hem de kefaret yoluyla yeniden kazanılan), aydınlanma, açık yüreklilik, sevinçle; kırmızı ise tutkuyla (ahlaki veya maddi - aşk veya acı), kan, yaralar, yüceltme ve coşkuyla ilişkilendirilir. Bu nedenle Yeşil Şövalye'nin şövalye öncesi, silahtar, şövalyeliğe yemin etmiş çırak olduğunu varsayabiliriz; Kara Şövalye, dünyevi şan ve göksel mutluluk yoluyla ölümsüzlüğe ulaşmak için günah, kefaret ve karanlık sıkıntılarına katlanan kişiyi temsil eder; Beyaz Şövalye (Sir Galahad) doğal fatih, Evanjelistlerin 'seçilmiş kişisi' veya bir felaket döneminden yeniden ortaya çıkan 'aydınlanmış kişi'dir.*zenci*; Kızıl Şövalye, her olası denemeden yüceltilmiş, her olası fedakarlıktan kana bulanmış, son derece erkeksi, tüm aşağılık şeylerin fatihi, hayatının işini tamamlamış, nihai dönüşümünde - yüceltmede - altını tamamen hak eden şövalyedir. Şövalyelik, o zaman, doğal insanın (atsız) ruhsal insana dönüşümünü gerçekleştirmeye yardımcı olan üstün bir pedagoji türü olarak görülmelidir. Bu sembolik gelenekte, Kral Arthur'un sarayının ünlü, efsanevi şövalyeleri veya St. George, Compostela'lı Santiago veya baş melek Mikail gibi koruyucu azizler gibi prototipler tarafından önemli bir rol oynanmıştır. Şövalyenin nihai hedefine ulaşmanın pratik araçları, şövalyenin*Tümü*silah çeşitleri ve bu silahlar sembolik potansiyelleri temsil ediyordu; bu pratik çabalar, daha sonra, fiziksel zevkin münzevi inkarı yoluyla arzu dünyasının tersine çevrilmesine yol açtı - şövalyeliğin özü - ve sevilenin neredeyse mistik kültü.

Şövalyenin yeminli görevlerini yerine getirirken gösterdiği göreceli eksiklikler, az önce incelediğimiz siyah renginin açıklamasını sağlar. Bununla birlikte, şövalyenin fethettiği canavarın (yılan veya ejderha) yerini alan 'hazinenin koruyucusu' olduğu gibi başka açıklamalar da ileri sürülmüştür. Açıkça bu sembolizm, önerdiğimiz şeye karşıt değildir, aksine şövalyenin hizmetinin temel misyonunu vurgulayarak onu destekler. Şövalye sembolizminin bir başka ilginç yönü -bir bakıma olumsuz olsa da- ortaçağ masallarında, efsanelerinde ve folklorunda 'gezgin' ve 'sapkın' sıfatlarının kullanımında görülebilir. Bazen sıfatın kesin bir anlamı vardır, diğer zamanlarda ise çok daha belirsizdir. Her durumda, şövalyenin dolaşması (veya 'sapkınlığı') 'kurtarılmış' şövalye ile lanetli avcı arasında bir ara pozisyona işaret eder, ancak şövalye gezgini arzularının peşinde koşmaktan çok uzaktadır ve elbette onları kontrol etmeye çalışmaktadır - ve bu, bu yönün 'bir bakıma olumsuz' olduğunu gözlemlediğimizde aklımızda olan şeydi. Söylemeye gerek yok, kefaretin karanlık ve yalnız yolunu seçen birinin bu sembolizmi, Kara Şövalye'nin geri çekilme, pişmanlık ve fedakarlığın bir sembolü olduğu gözlemimizi doğruluyor.



Arma düğümü.

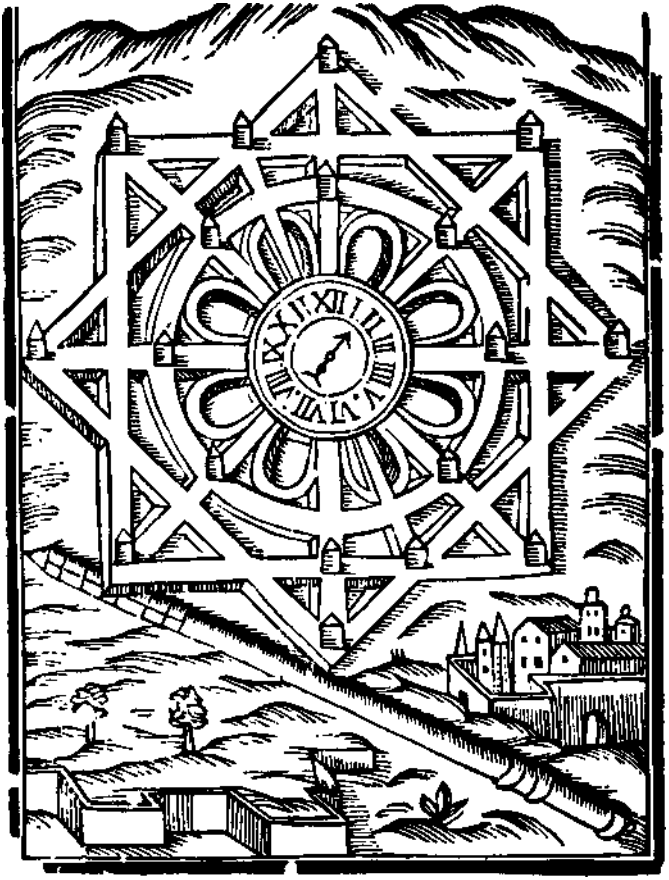
**Düğüm**Birkaç önemli anlamı kucaklayan karmaşık bir sembol, hepsi sıkı sıkıya kapalı bir bağın merkezi fikriyle ilişkilidir. Ayrıca spiral ve sigmoid çizgisinin sembolizmini de ima eder (41). Sonsuzluk işareti - yatay 8 rakamı - ve 8 rakamının kendisi, aynı anda hem iç içe geçmiş hem de düğümlenmiştir ve bu, düğümün sonsuzluk fikriyle - veya daha doğrusu sonsuzun tezahürüyle - ilişkisini vurgular. Ağ, ilmek ve örgüyle karşılaştırılabilir, çünkü bağlama ve zincirleme kavramını ifade eder - bu kavram genellikle değişmeyen bir psişik durumu ifade eder, birey içinde bulunduğu zor durumdan ne kadar habersiz olursa olsun: örneğin, Uranüs tanrısı tarafından 'bağlanmış' özgürleşmemiş adam. Bu yüzden*Alev Dialis*Antik Romalıların alışkanlıklarında düğümler yoktu; ve bu, Mekke'ye hac yolculuklarında Müslümanlar için de geçerlidir (21). Düğümün sembolizminin bir parçası olan bu büyülü bağlama çağrışımları, bazen Shetland Adaları'ndaki balıkçıların uygulamaları gibi büyülü uygulamalarda gerçek anlamda ifade edilir

Hala düğümlerin büyülü kullanımıyla rüzgarları kontrol edebileceklerine inananlar (21). Düğümlü bir ip bir tür kapalı halka veya çevre oluşturur ve bu nedenle bir muhafaza ve koruma genel önemine sahiptir. 'Kaydırma Düğümü' Mısır dilinde belirleyici bir işarettir ve iftira, yemin veya yolculuk gibi kelimelerin bileşimine girer. Anlamı, uzaktaki biriyle iletişim halinde olma fikrinden kaynaklanmış olmalı ve Tarot destesindeki Asılmış Adam bilmecesiyle şüphesiz bir bağlantısı vardır (19). 'Sonsuz Düğüm' Çin Budizm'inin Sekiz İyi Şans Ambleminden biridir ve uzun ömürlülüğü temsil eder (5); buradaki sembolizm düğüm kavramının bir yönünü -saf bağlantı- almış ve bunu biyolojik ve fenomenal düzlemlere uygulamıştır. Son olarak, Büyük İskender'in kararlılığı ve kılıcı sayesinde kestiği ünlü 'Gordion Düğümü', bağlı olduğu iplerin kaotik ve içinden çıkılmaz karmaşasından ortaya çıkan labirentin uzun zamandır var olan bir sembolüdür. Düğümü çözmek, tüm mistik düşüncenin önemli bir parçasını oluşturan 'Merkezi' bulmaya eşdeğerdi. Ve düğümü kesmek, başarı ve zaferin saf fikrini savaş ve varoluş düzlemine aktarmaktı.

# L

**Labirent**Görünüşte amaçsız ve o kadar karmaşık bir desene sahip mimari bir yapı ki, içine girildiğinde kaçmak imkansız veya çok zor. Ya da benzer şekilde desenlendirilmiş bir bahçe biçimini alabilir. Antik yazıtlar beş büyük labirentten bahseder: Plinius'un Moeris gölünde bulduğu Mısır labirenti; Girit labirentleri olan Cnossus (veya Gnossus) ve Gortyna; Lemnos adasındaki Yunan labirenti; ve Clusium'daki Etrüsk labirenti. Bazı inisiyatik tapınakların doktrinel nedenlerle labirent şeklinde inşa edilmiş olması muhtemeldir. Labirentlerin zemin planları, çizimleri ve amblemleri oldukça geniş bir alanda, ancak esas olarak Asya ve Avrupa'da oldukça sık görülür. Bazılarının şeytanları asla kaçamamaları için içlerine çekmek amacıyla tasarlandığına inanılmaktadır. Dolayısıyla, İlkel için labirentin uçurum, girdap ve diğer fenomenlerle karşılaştırılabilir bir büyüsü olduğu varsayılabilir (8). Bununla birlikte, Waldemar Fenn, tarih öncesi gravürlerdeki bazı dairesel veya eliptik labirentlerin (örneğin Peña de Mogor'dakiler) cennetin diyagramları, yani astral bedenlerin görünür hareketlerinin görüntüleri olarak yorumlanması gerektiğini ileri sürmektedir.

Bu kavram bir öncekine karşıt değildir: ondan bağımsızdır ve bir noktaya kadar tamamlayıcıdır, çünkü dünyevi labirent, bir yapı veya bir desen olarak, göksel olanı yeniden üretme yeteneğine sahiptir ve ikisi de aynı temel fikre, yani yaratılış sürecinde ruhun kaybına, yani 'düşüşe' işaret eder.



Labirent—saat zaman ve mekanın yan yana gelmesini ifade eder.
(Eski bir gravürden alıntı.)

neoplatonik anlamda—ve bunun sonucunda 'Merkez'den geçerek ruha geri dönmenin yolunu arama ihtiyacı. Bir örnek var*De Groene Leeuw*Goosse van Wreeswyk'in (Amsterdam, 1672) simyacıların kutsal alanını tasvir eden eseri *lapis*, gezegenlerin yörüngeleriyle çevrili, duvarlar gibi, bu şekilde kozmik bir labirenti akla getiriyor (32). Labirent amblemi yaygın olarak

Ortaçağ mimarları. Zeminde desenlenmiş bir mozaiğin labirent yolunu izlemek bir zamanlar Kutsal Topraklara yapılan bir hac yolculuğunun sembolik bir ikamesi olarak düşünülüyordu (28). İtalya'da 'Süleyman'ın düğümü' olarak bilinen ve Kelt, Cermen ve Romanesk süslemelerde yer alan haç şeklindeki bazı labirentler, haç ve labirentin ikili sembolizminin bir sentezidir; bu nedenle 'ilahi anlaşılmazlığın amblemi' olarak bilinirler. Desenin ortasında, temel sembolizme dönme, üretme ve birleştirici hareket önerisi ekleyen gamalı haç figürünü seçmek zor değildir (4). Diel için labirent bilinçdışını ve ayrıca hatayı ve yaşam kaynağından uzaklığı ifade eder (15). Eliade, labirentin temel görevinin 'Merkezi' savunmak olduğunu, aslında kutsallığa, ölümsüzlüğe ve mutlak gerçekliğe bir başlangıç olduğunu ve bu nedenle ejderhayla savaş gibi diğer 'sınamalara' eşdeğer olduğunu belirtir. Aynı zamanda, labirent Ölüler Diyarı'na giden doğru yolu ayırt etmeyi öğrenecek olan acemi için bir çıraklık olarak yorumlanabilir (17).

**Göl**Mısır hiyeroglif sisteminde, bir gölün şematik figürü, muhtemelen güneşin 'gece geçişi' sırasında üzerinden geçmek zorunda olduğu yeraltı gölüne gönderme yaparak (ama aynı zamanda onu seviye sembolizmiyle ilişkilendirerek, çünkü su her zaman 'yüzeysel ile derin arasındaki bağlantıya' gönderme yapar; o zaman bir göl, şeffaflığın akışkan bir kütlesi haline gelir) okült ve gizemli olanı ifade eder. Karnak'taki tanrı Amon tapınağında, *hyle*— veya protomaddenin 'alt suları'. Ve yılın belirli zamanlarında, rahiplerden oluşan bir alay teknelerle gölü geçerdi, bu şekilde yukarıda bahsedilen güneşin 'gece geçişini' yeniden canlandırırdı (19). Buradaki sembolizm, genel olarak, su derinliklerininkiyle aynıdır. İrlandalı ve Bretonların Ölüler Diyarı'nın okyanusun veya göllerin dibinde olduğuna dair inancı, güneşin suyun üzerinde batışını izlemekten türetilmiş olabilir; ve insanların ölümü ve dolayısıyla analoji yoluyla güneşin batışı, yeraltı dünyasına geçiş olarak yorumlanmıştır. Ancak, önerdiğimiz gibi, göl sembolizminin yapısı doğrudan seviye sembolizminden ortaya çıkmış olabilir; çünkü insan ruhunda çok derin köklere sahip olan bu son sembolizm, uzamsal olarak düşük seviyede olan her şeyi, ruhsal, olumsuz, yıkıcı ve dolayısıyla ölümcül bir anlamda düşük olanla eşitler. Su sembolizminin uçurum sembolizmiyle yakından bağlantılı olması, göl sembolünün ölümcül imalarını doğrulamaya yarar, çünkü sıvı Element'in oynadığı rol, yaşam ile ölüm, katı ile gaz, biçimsel ile biçimsel olmayan arasında geçişi sağlamaktır. Aynı zamanda, göl -ya da daha doğrusu, sadece yüzeyi- bir aynanın önemini taşır, öz-tefekkür, bilinç ve vahiy imgesini sunar.

**Kuzu** Kuzu sembolizminin kökenleri Kitapta bulunmaktadır Enoch'un (32). Saflığı, masumiyeti, uysallığı (ve haksız fedakarlığı) ifade eder. Alegorilerde, saf düşüncenin, adil bir adamın veya Tanrı Kuzusu'nun temsillerinin kökeninde yatar (4). Ancak Pinedo, kuzu ile aslan arasındaki ilginç ilişkiye, bunların ilgili sembolik anlamlarının tersine çevrilmesiyle işaret eder. Bunun örnekleri, özellikle Romanesk dönemde, Hristiyan sembolizminde yaygındır; bunun iyi bir örneği, Armentia'daki kilisede bulunan bir timpanumdur; burada *Agnus Tanrı*Bir daire içinde (Bütün'ü veya mükemmelliği sembolize eden) gösterilir ve epigrafla birlikte şu ifade yer alır: '*Mors ego toplamı mortis. Vocor Agnus, toplam Leo fortis*' (Ben ölümün ölümüyüm. Bana kuzu denir, ben güçlü bir aslanım) (46) (Tablo XX). Etimolojisi diğer sembolik anlamları da akla getiriyor: Alleau,*Sembollerin Doğası*(Paris, 1958), şunu öneriyor:*agnus*Yunanca ile ilgilidir *agnos*ve bu nedenle bilinmeyeni sembolize eder; ve aynı zamanda bununla da ilgilidir*agni*((ateş) ve aynı zamanda dünyanın periyodik yenilenmesinin kurban sembolüdür.

**Lamia**Güzelliğiyle övülen efsanevi kraliçe Lamia, zalimliği yüzünden vahşi bir canavara dönüştürüldü. Antik yazıtlar, çoğul halde lamias'tan mağaralarda ve çöllerde ejderhaların eşliğinde bulunan sirenlere benzer varlıklar olarak bahseder. 1577'de Johann Wier, bu varlıklar hakkında bir inceleme yayınladı, başlığı:*De Lamiis Liber.*Caro Baroja'ya göre, lamialara olan bu inanç Gaskonya'da hala devam etmektedir. Onların özelliği, saçlarını taradıkları altın taraktır - belki de bir balık iskeleti? - (10). Efsaneye göre lamialar çocukları yiyicilerdir (8). Jung, 'lamia'nın aynı zamanda devasa ve çok obur bir balık için kullanılan bir kelime olması gerçeğinin ('lamos'tan - bir uçurum) yiyici lamialar ile Frobenius'un incelediği türden ejderha balinası arasındaki bağlantıyı doğruladığını belirtmiştir *Güneşin Gölgeleri*(31).

**Lamba**Zekâ ve ruhun sembolü (56). Bu anlamda Yunan mitolojisindeki Psyche mitinde, Diogenes efsanesinde ve Tarot destesinin (dokuzuncu bilmecesi) münzevisinde (40) görülür. Antiklerin lambaları işlevlerine göre -din dışı, dini veya cenaze töreni- ve adandıkları tanrının doğasına uygun şekilde şekillendirilirdi. Zodyak Tekerleğini simgeleyen on iki fitilli lambalar vardı. Ve Vesta bakireleri tarafından yakılan veya Aziz Augustine'in belirttiği Venüs tapınağınınki gibi sürekli yanan lambalar da vardı (8).

**Mızrak**Bir savaş sembolü ve aynı zamanda bir fallik sembol (8). Kılıcın göksel imalarına zıt olarak dünyevi karakterli bir silahtır. Kupa veya kadeh sembolizmiyle bağlantılıdır. Genel olarak konuşursak, mızrak sembolik açıdan dal,

ağaç, haç ve vadi-dağ eksenine ait tüm semboller. *Kabile Düzeni Kitabı*, Raymond Lull, mızrağın bir şövalyeye doğruluk sembolü olarak verildiğine inandığını ifade eder. Kutsal Kase efsanesinde görülen 'kanayan mızrak' bazen Longinus'un mızrağı olarak yorumlanmış ve Tutku'nun mızrağıyla ilişkilendirilmiştir. Bu yorumu reddeden ve onu daha çok genel bir kurban sembolü olarak gören yazarlar vardır.

**Manzara**Mantıksal olarak konuşursak, her türden kırsal manzaraların, kökeninde mekansal olmayan dinamik bir kompleksin sıradan tezahürü olduğu sonucuna varılabilir. İçsel güçler, kendi iç gerilimlerinin nitel ve nicel düzenini kendi içlerinde açığa çıkaran biçimler olarak açığa çıkmak üzere serbest bırakılır. Böylece bir dağ sırtı grafik bir işaret haline gelir. Örnek olarak, rüyalarda göründükleri gibi manzaraları ele alalım. Hafıza, anımsama veya çeşitli duyu verilerinin karmaşık birlikteliği olgusunu bir kenara bırakırsak, rüyalarda görülen sahneler ve kasabalar ne keyfi ve belirsiz ne de nesneldir: semboliktirler - yani, farklı yoğunluk derecelerindeki farklı etki kombinasyonları tarafından ortaya çıkarılan belirli anlık deneyimleri aydınlatmak için fışkırırlar. Hayal gücünde bu şekilde ortaya çıkan manzara sahneleri, yalnızca onları uyandıran duyguların geçerliliği, süresi ve yoğunluğu tarafından desteklenir. Biçim -tıpkı fiziksel morfolojide olduğu gibi- kuvvetin diyagramıdır. Şimdi, rüyalardaki manzaralar hakkında söylediklerimiz, bilinçaltının otomatik bir tepkisiyle görülen ve seçilen gerçek bir manzaraya da uygulanabilir; bilinçaltı, içinde bizi duraklatan ve tekrar tekrar ona dönmemizi sağlayan bir yakınlık tespit eder. O halde bu, zihnin bir projeksiyonu değil, manzaranın, sahnenin karakterini gözlemcinin ruhuyla bağlayan içsel bağın sonucu olarak ruh tarafından benimsendiği bir benzetmedir. Öznelcilik yalnızca seçme eylemiyle ilgilidir. O halde, bir manzaranın öneminin kavranması, renklerin ve sayıların sembolik değerlerinin kavranması gibi, tamamen nesneldir. Çinliler bunu son derece net bir şekilde gördüler: Luc Benoist'in gözlemlediği gibi, Çin sanatı her zaman manzaraya insandan (yani bir figür olarak) ve makrokozmosa mikrokozmostan daha fazla vurgu yapmıştır. Kuo Hsi'nin sözlerini alıntılamak gerekirse, 'Üstün insan kırsalı seviyorsa,' 'bu neden böyledir? Tepeler ve bahçeler, orijinal doğasını geliştirmeye çalışanın her zaman uğrak yeri olacaktır; çeşmeler ve kayalar, aralarında ıslık çalarak dolaşan için sürekli bir neşe kaynağıdır. . .' (6). Farklı dünyaların (veya bölgelerin) kesinlikle yalnızca farklı varoluş halleri olduğu köklü bir sembolizm geleneğidir. Dolayısıyla, 'seçilmiş yer'in, ondan ortaya çıkan kutsallaştırıcı imge olduğu gerçeği. 'Buluşma yeri', gerçekten bu karaktere sahip olduğunda ve yalnızca keyfi veya tesadüfi olmadığında, tam olarak aynı anlamda bir buluşmayı veya 'birleşmeyi' ifade eder - yani,

topografik veya mekansal terimler (26). Bu iddialar ne kadar devrim niteliğinde görünse de, form psikolojisinin bulguları ve izomorfizm tarafından doğrulanmaktadır, çünkü psişik ve fiziksel biçimsel süreçler arasında -dışarıdan başka- bir ayrım yapmanın mümkün olmadığı gösterilmiştir. Tüm bunları desteklemek için Mircea Eliade'nin şu yorumu vardır: 'Aslında, insan asla bir yer seçmez, sadece onu "keşfeder". . . . Kişinin durumunu keşfetmenin yollarından biri yönelimdir' (17). Şimdi, bir manzaranın sembolik anlamını kavramak için baskın unsurlar ile sadece tesadüfi olanlar arasında ve bütünün karakteri ile bileşen unsurların karakteri arasında ayrım yapmak gerekir. Baskın unsur kozmik bir unsur olduğunda, etkisi diğer tüm bileşenleri bir araya getirmektir ve etkisini manzaranın bireysel özelliklerinin ötesinde hissettiren bu kozmik bileşendir. Bu tür kozmik özelliklerin örnekleri deniz, çöl, buzlu çoraklıklar, dağ zirvesi, bulutlar ve gökyüzüdür. Manzara sembolizminin bileşenleri çeşitlendiğinde ve eşit şekilde dengelendiğinde sembolik yorumlama en çok ihtiyaç duyulur. Yorumcu, o zaman, aşağıdakileri aramalıdır: (*A*) belirli sınırlar içinde düzenlenmiş ve ona bir bina veya sanat eseri tarzında bir yapı kazandıran mekansal bir desen. Mekansal sembolizmle, ilk olarak, seviye sembolizmini, yani manzaranın bölgelerinin normal, daha düşük ve daha yüksek olmak üzere üç seviyeye göre düzenlenmesini; ve ikinci olarak, yönlendirme sembolizmini, yani tesadüfi unsurların kuzey-güney ve doğu-batı eksenlerine göre konumunu kastediyoruz. O zaman (*B*) biçim—arazinin dalgalı veya kırık, dik eğimli veya düz, yumuşak veya sert olup olmadığı, deseni veya şekli; (*C*) seçilen belirli alanın, bölgenin tamamına veya onu çevreleyen bölgeye göre konumsal ilişkisi—daha alçak veya daha yüksek, daha açık veya daha kapalı olması; ve son olarak (*D*) organize deseni oluşturan doğal ve yapay unsurlar: ağaçlar, çalılar, bitkiler, göller, kaynaklar, kuyular, kayalar, kumlu kıyılar, evler, basamaklar, banklar, mağaralar, bahçeler, çitler, kapılar ve geçitler. Ayrıca baskın renk veya renklerin çatışması veya genel bereket veya çoraklık, parlaklık veya karanlık, düzen veya düzensizlik hissi de önemlidir. Yollar ve kavşaklar büyük öneme sahiptir ve akarsular da öyle. Yukarıda listelediğimiz faktörlerin her birinin nesnel anlamı hakkında söyleyebileceğimiz çok şey var; ancak, seviye sembolizmi gibi daha önemli faktörler ayrı başlıklar altında ele alındığından, burada sadece birkaç not ekleyeceğiz. Diklik ilkelliği ve gerilemeyi gösterir; düz ülke kıyamet sonu, güç ve ölüm özlemini ifade eder. Dünyanın sonu geldiğinde, yani Ahriman sonsuza dek yenildiğinde, dağların yerle bir edileceği ve tüm dünyanın tek bir büyük ovaya dönüşeceği yönünde bir Pers geleneği vardır.

bununla birlikte İsrail ve Fransa'nın belirli geleneklerinde bulunur (35). Bu ilkelerin bilinçaltı uygulamasının kanıtı olarak mimarlık ve şehir planlama tarihine işaret etmek zor olmayacaktır. Dahası, manzaraların entelektüel olarak analiz edilmesi çok zor olan sembolik bir havaya sahip bazı yönleri vardır. Örneğin, Dante'nin şu betimleyici pasajı*Komedi*bize her zaman derin bir gizem atmosferini çağrıştırır gibi gelmiştir: 'Bu küçük adanın etrafında, en alçak noktalarında, dalgaların dövdüğü yerde, yumuşak çamurda sazlar yetişir' (*Arafl*, 100). Manzaranın kozmik öneminden bağımsız olarak, cinsel bir ima da olabilir. Ayrıca, bunun kesinlikle sembollerle ilgili bir konu olmadığını, karmaşık, sembolik işlevlerle ilgili olduğunu akılda tutmak da önemlidir. Örneğin, alçakta yatan topografik özellikleri tasvir eden sahnelerde, aşağıdaki faktörler iş başında olabilir: (*A*) derinlik, aşağılık anlamındadır, bu nedenle kötü ve cehennemsel olanla karşılaştırılabilir; (*B*) sembolik olarak derin olan anlamında derinlik; (*C*) maddi dünyanın kendisiyle ilgili olarak derinlik, kitonyen ve maternal bir sembolizmi ima eder. Sadece bağlam, özü aksesuardan ayırmamıza yardımcı olabilir - sembollerin büyük çoğunluğu için de geçerli olduğu gibi. Burada, arketipal 'ideal kırsal'ın ilkel kavramını aklımızda tutmalıyız. Schneider, dünyanın farklı yerlerinde nehirler ve dağlar için bu kadar çok özdeş isim olması gerçeğinin, megalitik düşünce biçimlerinin farklı bölgelerin topografik özelliklerini bazı ideal modellere göre adlandırma geleneğine yol açmış olması gerektiğini öne sürmüştür. Bu modelin, İlkel İnsan'ın zihninde, onu asla terk etmek istemeyecek kadar birlik ve çeşitliliğe sahip belirli bir çevrenin bıraktığı kalıcı izlenimin ürünü olabileceği ileri sürülebilir; Ancak bu, aynı zamanda, dördüncül desenleri veya mandala vb. yöneten yasalara benzer yasalara dayanan bir psişik düzenin yansıması olarak da açıklanabilir. İnsanın dikkati ilk olarak topografik özelliklerle cennet ve dünyanın karşıtlığına çekildi ve bunu tanrılar ve Titanlar, melekler ve şeytanlar arasındaki mücadelede ve dağ ve vadinin karşıtlığında ifade etti. Sonra, dünyanın yüzeyini yönelim yasaları aracılığıyla açıklamaya koyuldu, pusulanın dört noktasını güneşin görünen yörüngesinden ve insan anatomisinden aldı ve bunları belirsiz güçler olarak tanımladı - belirsiz çünkü hem dışarıdaki şeylere düşman hem de sınırlarının savunucularıydılar. Schneider'in eklediği gibi: 'Kozmik düzeni korumak için tanrılar, yaratılışın en başından beri güneşi yutmaya çalışan devlerle ve canavarlarla savaştı. Kahraman aslanı göksel dağa yerleştirdiler. Dört okçu - tetramorflar - 'kozmosun düzenini bozmaya çalışan herkese karşı gece gündüz sürekli olarak tetiktedir' (50). Palenque, duvar veya taş muhafaza, Eliade'nin yorumlarına göre, yapının bilinen en eski parçaları arasındadır

tapınaklar, Mohenjo-Daro gibi proto-Hint medeniyetlerinde ve Girit'te (17) olduğu kadar erken bir tarihte ortaya çıkmıştır. Kökenlerini manzaranın sembolizminin aynı temel, ilkel fikrine borçludurlar - kozmik düzenin temsili. Tek zirveli dağ, Bir'in - aşkın amacın - sembolüdür; iki zirveli Mars Dağı, İkizler'i, görünümler dünyasını ve tüm yaşam formlarının ikiliğini temsil eder. Bu iki sembolik dağ, sembolik tamamlayıcılarını arketipal manzaranın genel deseninde bulur - ayrıca, tesadüfen, yılın bir görüntüsüdür; bu desen, alev denizinden (hastalığı ifade eder) akan ve tek bir kaynaktan (doğum veya Köken) yükselen yaşam nehri (pozitif evreyi belirtir) ve unutulma nehrinden (negatif evre) oluşur. Bu şemaya göre, her manzaranın hem felaket hem de mutlu bir eğilimi vardır ve bu eğilimler zamansal düzlemde 'geliş' ve 'gidiş' arasındaki apaçık ayrımla örtüşür ve bu da insan varoluşunun iki yarısına benzer. Ancak, tüm bunlardan tamamen ayrı olarak, bir manzaranın sembolik yorumu, çeşitli ve bireysel karşılıkları yöneten yasalara ve ayrı özelliklerinin sağladığı anlamlar kompleksinden türetilen genel öneme göre belirlenebilir. Bir manzaranın önemini yorumlamanın birçok olasılığının bir örneği olarak, karakteristik alçak özellikleriyle Vallcarca hakkında bazı yorumlarla bitireceğiz. Bahçeler, şehrin kendisinden daha düşük bir seviyededir ve ondan, arkaik ve oryantal bir şeyler taşıyan bitki örtüsüyle gizlenmiştir. Ana cadde, dağılma sürecini simgeleyen açık bir ovaya doğru kuzeye doğru uzanır. Öte yandan, dağa doğru giden caddeler elverişli eksendedir. Bu durumda yorum yeterince açıktır, zira arketipal manzaranın temel özelliklerinin saptanabildiği tüm sahnelerde bu böyledir.

**Fener**Işık'tan bağımsız olan tüm 'ışıklar' gibi -başka bir deyişle, kopmuş olan- fener, kozmik varoluş karşısında bireysel yaşamı, ebedi hakikat karşısında geçici gerçeği, öz karşısında 'dikkati dağıtmayı' sembolize eder. Bu, fenerlerin büyülü kullanımını açıklar. Psikolojik ilgisi nedeniyle, burada Tang hanedanının bir Çin eserinden alınmış bir pasajı alıntılıyoruz: 'Sonbahar ortası şölen gününde, şeytan kendini bir adama dönüştürdü, kadınlar ve çocuklarla yakınlaştı ve onları kaçamayacakları gizli yerlere götürdü (bir ölüm sembolü). Bu iblisin halkı büyük ölçüde zulmettiğini gören hukuk danışmanı Bao-Cong, kralı konuyla ilgili bilgilendirdi ve onu, balık şeklinde kağıt fenerlerin evlerin girişlerine asılması yönünde bir kararname çıkarmaya ikna etti. Bu şekilde, bu imgelere aldanan sazan-şeytanı Yüz Aileyi rahat bırakacaktı' (13).

**Defne**Apollon'a adanmış ve zaferi ifade eden bir ağaç. Defne yaprakları şenlikli çelenkler ve taçlar örmek için kullanılırdı. Şairin, sanatçının veya fatihin defne yapraklarıyla taçlandırılması, bir eylemin dışsal ve görünür kutsanmasını değil, bu eylemin, varlığıyla, temel güçlerin olumsuz ve dağıtıcı etkisine karşı bir dizi içsel zaferi varsaydığının kabulünü temsil etmek anlamına geliyordu. Mücadele ve zafer olmadan başarı olmaz. Bu nedenle defne, kahramanın zaferinin güdüleri ve hedefleriyle kademeli olarak özdeşleşmesini ifade eder. Bununla ilişkili bir fikir, tüm bitki sembollerine ilişkin doğurganlığın genel anlamıdır.

**Yol göstermek**Satürn ile ilişkilendirilen ametal. Simyacılar, maddenin ruhun kabı olduğu temel fikirlerini ifade etmek için kurşunda bulunan beyaz bir güvercin imgesini kullandılar (32). Kurşunun belirli sembolizmi, ağırlık ve yoğunluk fikrinin ruhsal düzleme aktarılmasıdır.

**Yaprak**Çin sembolizminin sekiz 'ortak ambleminden' biri olan bu, mutluluğun bir alegorisidir. Birkaç yaprak bir motif olarak bir arada göründüğünde, insanları temsil eder; bu anlamda, bitkilerin insan varlıkları sembolü olarak önemiyle yakından ilişkilidir (5).

**Bacak**Mısır hiyeroglif sisteminde, bir bacak figürü dikme, kaldırma ve kurmanın sembolüdür (19). Sembolik önem ayağınkiyle ilişkilidir ve her iki sembol de, yalnızca biyolojik açıdan bakıldığında, insan formunun diğer hayvanlarla karşılaştırıldığında temel farkını vurgular; çünkü insanlar dik durur. Bacak aynı zamanda kaideye eşdeğerdir ve Kabalistik düşüncede sağlamlık ve ihtişam niteliklerini ifade eder.

**Lemurlar**Romalılar bu ismi bedensiz ruhlara vermişlerdir. Ovid'e göre, Lemuralia festivali ölülerin anılmasıydı. Muhtemelen*gölge*— hayalet veya görüntü— lemur ile yakından bağlantılıdır ve her ikisi de belirli ruhsal ayrışma durumlarının sembolüdür (47).

Aslan burcu.

**Aslan**Zodyak'ın beşinci işareti. Güneş gücüne, iradeye, ateşe ve İkizler'in eşiğinden Yengeç'in alanına geçen berrak, nüfuz eden ışığa karşılık gelir. Hisler ve duygularla bağlantılıdır (40).

**Leopar**Dionysos'un bir niteliği olan leopar, bin gözlü Argus ile eş tutulmuştur (4). Vahşiliğin ve yiğitliğin bir simgesidir (5). Kaplan ve panter gibi leopar da aslanın saldırgan ve güçlü yönlerini, onun güneşsel önemi olmaksızın ifade eder.

**Alfabenin Harfleri**Harfler, tüm kültürlerde, bazen hem biçimlerine hem de seslerine karşılık gelen iki yönlü bir anlamda sembolik bir öneme sahiptir. Harf sembolizmi muhtemelen İlkel piktogramlardan ve ideogramlardan türemiştir, yani bir serinin her bir bileşeninin paralel bir serinin başka bir verili bileşenine karşılık gelmesi gerektiğini öngören kozmik 'karşılıklılıklar' teorisinden türemiştir. Enel,*Kutsal dil*, Mısır alfabesini derin ve titiz bir incelemeye tabi tutmuş, hecesel ve ideografik işaretlerin geniş repertuarından fonetik değeri olanları seçmiştir. Antik çağda Horapollo Niliacus'un ve Rönesans'ta Kircher ve Valeriano'nun bu sembolik işaretlerin anlamını analiz etmeye başarısız bir şekilde çalıştığını hatırlatır; gerçek bir anlayışı mümkün kılan tek şey Champollion, Maspero, Mariette vb.'nin çalışmalarıdır. Birçok Mısır işaretinin önemi, fonetik işaret gruplarını yöneten sözde 'belirleyici' işaretlerin önemini kavrayarak en iyi şekilde anlaşılabilir. Burada, ideografik işaretler ve fonetik işaretlerin, soyut göndermelerin ve görsel desenler biçiminde somut piktogramların, örneğin savaş işareti (bir balta ve bir kalkan tutan iki kol) veya coğrafi yerleri belirten figürlerin (Aşağı Mısır, Delta'ya özgü bitkilerle temsil ediliyordu) bir karışımı olan bu karmaşık Mısır sistemi hakkında hiçbir fikir veremeyiz. O halde kendimizi, Enel'in gelişiminde yaratılış fikriyle yakından bağlantılı gördüğü sözde Mısır alfabesiyle sınırlamalıyız. İşte onun açıklaması: 'Böylece ilahi ilke, yaşamın özü ve yaratılışın nedeni kartal tarafından temsil edilir, ancak mikrokozmos içinde bu aynı işaret aklı ifade eder - İnsanı tanrısallığa yakınlaştıran ve onu diğer tüm yaratılmış varlıkların üstüne çıkaran yetenek. Akıl ilkesinin yaratıcı tezahürü, bir kolla tasvir edilen eylemdir, bu eylem tüm yönleriyle etkinliğin simgesi olan ve birincil unsurun imgesi olarak kırık bir çizgiyle temsil edilen edilgenliğin karşıtı olan bir işarettir. Eylemin doğası ve yaşamsal hareket, ilahi sözü -bir ağzın şematik bir imgesi olarak temsil edilen- dünyanın başlangıcının ilk tezahürü olarak iletir. . . . Sözün yaydığı yaratıcı eylem devam eder ve yaşamın tüm çeşitli tezahürlerine dönüşür; işareti, kozmik kuvvetlerin eylemini temsil eden, evrenin bir deseni olan, kıvrımlı bir spiraldir. Mikrokozmosun bakış açısından, yani insanın emeklerinin bir ifadesi olarak, kozmik spirale karşılık gelen işaret, kare spiraldir; bir inşa işaretidir. Kendi çabalarıyla ve

Doğanın iradesine duyarlı güçleri, İnsan, düzensiz bir şekilde oluşturulmuş bir dikdörtgenle gösterilen kaba maddeyi, organize maddeye dönüştürebilir: bir dikdörtgen veya bir taş, tanrısı için evini veya tapınağını inşa ettiği (bu, tapınağa da ait şematik bir işarettir). Ancak makrokozmosun yaratıcı güçlerinin gelişimi, insan emeğinin gelişimi gibi, denge yasasına tabidir (çapına dayalı bir yarım daire ile ifade edilir). Bu dengenin iki yönü vardır: (1) terazinin ibresinin 180 derece salınımı ve (2) güneşin gökyüzünde Doğu'dan Batı'ya günlük yörüngesi - Aziz John'un alfa ve omega'sı - gündüz kuşu (kartal) ve gece kuşu (baykuş) ile temsil edilir ve sırasıyla yaşam ve ölüme, şafak ve gün batımına karşılık gelir. . . . Bu sürekli dönüşümlerin iki zıt kutbu arasındaki bağlantı, “üst sular” ile “alt sular” arasındaki ayrımla sembolize edilir ve İbranice'ye eşdeğer bir işaretle temsil edilir.*mem.*Bu bağlantı sayesinde, gündüz geceye dönüşür ve yaşam ölümden doğar. Bu durmaksızın akan akış, durmaksızın dikilen ve dalgalanan bir yılanla sembolize edilen yaşam döngüsünü oluşturur. İnsan söz konusu olduğunda yaşamı ölümle birleştiren bağlar, kundak bezleriyle (bir cesedi kundaklayan bandajlarla yankılanır) temsil edilir. . . . Yaşamın her tezahürünü canlandıran kuvvetler, evrimsel/içermeci ilkenin ikili akımları veya yukarı doğru hareketin bir işareti olarak bacakla temsil edilen iniş ve çıkıştır. Bu hiyeroglif, insanın faaliyetleriyle ilgili olarak da aynı anlama sahiptir, çünkü bacakları sayesinde istediği yere gidebilir: hem başarısızlığa hem de başarıya. İkili akımlar arasındaki ilişki, örülmüş bir iple sembolize edilir. . . ' Diğer işaretler de aynı örüntüyü izler: bağ veya halka, Elementler arasındaki bağlantıyı; cıvata, bir karışımın sabit durumunu; kamış yaprağı, insan düşüncesi vb. (19).

İbrani alfabesinin harfleri sembolik ve semantik anlamlara sahip benzer bir sistemle karakterize edilir; sistemin iki yönü vardır: Kabalistik ve Tarot kartlarındaki figürlere karşılık gelen yön. Örneğin, harf*aleph*irade gücünü, insanı, büyücüyü ifade eder;*beth*, bilim, ağız, mabet kapısı;*ghimel*, eylem, kavrayan el; vb. (48). Simyada da harfler önemlidir: A her şeyin başlangıcını ifade eder; B, dört Element arasındaki ilişki; C, kalsinasyon; G, çürüme; M, suyun Büyük Uçurum olarak orijinal halindeki androjen doğası, vb. (57). Ancak bu aslında gerçek sembolizmin tamamen geleneksel çağrışımlarla kaynaştırılması durumudur - M harfinin önemi gerçek anlamda sembolik olmasına rağmen. Blavatsky'nin gözlemlediği gibi, M harflerin en kutsalıdır, çünkü hem eril hem de dişildir ve ayrıca orijinal halindeki (veya Büyük Uçurum) suyun sembolüdür (9). Ayrıca

S harfinin, biçimsel sembolizm açısından Ay ile ilişkisini belirtmek ilginçtir; S harfinin, birbirini dengeleyen büyüyen ve küçülen bir Ay'dan oluştuğu söylenebilir.

Alfabenin harfleri Gnostikler arasında ve Mithraic kültlerinin gizemlerinde çok önemli bir rol oynamıştır; onlara atfedilen eşdeğerler sayı sembolizminden ve Zodyak işaretlerinden, günün saatlerinden vb. alınmıştır. Kilise'nin ilk Babalarından biri olan Hippolytus, Pisagorcu Marcus'a atfedilen şu sözü aktarır: Yedi gök . . . kendi ünlülerini ayrı ayrı telaffuz etti ve tüm bu ünlüler birlikte tek bir doksoloji oluşturdu, bunun sesi aşağıya iletildiğinde yaratıcı oldu . . ' (9). Benzer şekilde, her ünlü bir renkle ilişkilendirilmiştir (11). Yedi harf ayrıca uzayın yedi Yönüne (yani üç boyutlu haçın altı ucuna ve merkeze) karşılık geliyordu (39).

Araplar arasında da harflerin sayısal bir değeri vardı: Alfabedeki harf sayısı, ay ayının günleri gibi yirmi sekizdi. Geleneksel olarak sözcüğe -havanın Elementi- atfedilen önem göz önüne alındığında, İnsanın, formüle edilen her sistemde, harflerin ilahi gücünü, onları mistik ve kozmik düzenlere bağımlı hale getirerek kanıtlamaya çalışmasının nedenini anlamak kolaydır. Saint-Yves d'Alveydre,*Arkeometre*(1911), harf sembolizmi hakkında geniş bir çalışma yapmıştır, ancak bizim görüşümüze göre, alfabe, renk, ses, gezegenler, Zodyak işaretleri, erdem, doğa unsuru vb. arasındaki ilişkiyle ilgili olarak biraz keyfi sonuçlara varmıştır. Bir örnek olarak, M harfi hakkında söyledikleri şunlardır: 'Doğal Köken'e karşılık gelir ve tüm zamansal varoluş biçimlerine yol açar. Sayısı 40'tır. Rengi deniz yeşili; burcu Akrep; gezegeni Mars; müzik notası Re'dir. Bayley'in, Batı alfabemizi oluşturan harflerin içsel öneminin bir sentezine ulaşmak için çeşitli bilgi kaynaklarından yararlanarak yaptığı özet daha büyük bir sembolik gerçekliktir. Açıkça, diğerlerinden daha belirgin anlama sahip bazı harf sembolleri vardır. Bayley tarafından önerilen daha az belirgin olanlardan bazıları şunlardır: A, koni, dağ, piramit, ilk neden ile ilişkilidir; B, (?); C, hilal, deniz, *Yüce Ana*; D, parlak, elmas, gün; E bir güneş harfidir; F, yaşam ateşini ifade eder; G, Yaratıcı; H, İkizler, eşik; I, bir rakam, evrenin ekseni; L, güç; M ve N, denizin dalgaları ve yılanın dalgalanmaları; O, mükemmelliği ifade eden bir güneş diskidir; P, R, çoban asası, asa; S, yılan veya iblis; T, çekiç, çift başlı balta, haç; U, Jüpiter'in zinciri; V, bir kap, yakınsama, ikiz yarıçaplar; X, ışık haçı, iki dünyanın birleşimi - üstün ve aşağı; Y, üçü bir arada, haç-

yollar; ve Z, şimşeğin zikzağı (4). İlginç bir yan bilgi olarak, Bayley'in fikirlerle ilgili sonuçları şunlardır—bu örnekte yalnızca geleneksel olan, ortaçağ ve 16. yüzyıl amblemlerinde en sık görülen baş harflerle ilgili olarak: A (V ile birlikte) şunu ifade eder:*Cadde*; M, Meryem Ana'nın baş harfidir ve aynı zamanda bir işarettir.*Binyıl*yani bu dünyanın sonu; R, *Yenilenme*veya*Kurtuluş*; Z için*Siyon*; S için*Ruh*; SS için*Kutsal Ruh*; T için *Teoslar*, vesaire.

Harf sembolizminin herhangi bir çalışması, kelimelerin incelenmesiyle yakından ilişkili olmalıdır. Loeffler, Ariler ve ayrıca Samiler arasında, M'nin her zaman su ve varlıkların ve dünyaların doğuşuyla ilgili kelimelerin ilk harfi olduğunu hatırlatır (Mantralar, Manu, Maya, Madhava, Mahat, vb.) (38). M ve N arasındaki bağlantıya gelince, ikincisinin birincisinin antitezi olduğuna inanıyoruz, yani: M suyun yenileyici yönüne karşılık geliyorsa, N onun yıkıcı yönüne veya formların yok edilmesine aittir. Harfler, çağrışımları nedeniyle, Kabalistler tarafından kullanılan tekniklerden biriydi.

Burada RM Gattefossé tarafından yapılan 'tifinarlar' veya tarih öncesi sembolik işaretler çalışmasından bahsetmekten fazlasını yapamayız.*Bilgelerin Yazıları*(Lyon, 1945). Ayrıca M. Court de Gebelin'in sembolik bağlamlarında geliştirdiği harflerin ve dilbilgisinin felsefesi de çok ilgi çekicidir.*Du Genie Allégorique ve Antiquité'nin Sembolikleri*(Paris, 1777). Çalışmasını ilkel bir dile dayandırarak, özel isimlerin, dilbilimsel köklerin, kutsal masalların, kozmogonilerin, sembolik resimlerin, armaların, hiyerogliflerin vb. yanı sıra harflerin sembolizmine ilham veren zihinsel tutumlarla ilgili sonuçlar çıkarır. Örneğin, A'nın şunlar olabileceğini öne sürer: bir haykırış, bir fiil, bir edat, bir makale, bir başlangıç harfi - doğu dillerindeki karakterinden ayrı olarak, vb. Harflerin sembolizminin Kabalistik öneminin derinlemesine bir analizi için, Knorr de Rosenroth'un çalışması,*Le Sembolizm des harfler hébraïques. . . Selon la Kabbala Denudata*(Paris, 1958), danışılabilir. Harflerin ve grafik işaretlerin sembolizminin önemli bir genel incelemesi Alfred Kallir tarafından kitabında verilmiştir,*İşaret ve Tasarım*(Londra, 1961).

**Seviye**Bu, yükseklik ve -sonuçta- merkez kavramlarından türeyen basit ahlaki örüntüyle ilgilenen uzay sembolizminin o yönünü ifade eden bir terimdir. Hindu doktrini, insan ruhunun üç temel durumunu şöyle tanımlar:*sattva*, ruhsal yüceliktir;*rajas*— tezahür, mücadele ve dinamizm; ve*tamas*, veya belirsizlik ve kaba içgüdü; ve bu üç durum üç dikey seviyede yer alır. Kesin olarak konuşursak, beş bölge veya seviye vardır: mutlak düşük seviye ve mutlak yüksek seviye, artı birbirine karışan üç bölgeye bölünmüş merkezi alan ve

aynı zamanda dış uç noktaları ilerici bir ilişkiye sokar. Temel seviyeler entelektüel değil ahlaki olanla ilgili olduğunda -ki özünde sonsuz derecede daha karmaşık ve gizemlidir- sembolizmin kesin anlamı o kadar da zor ve hızlı değildir. Her zaman sembolik Tersine Çevirme olasılığı vardır, bu durumda iki karşıt yönün ortak bir noktası vardır, çünkü her ikisi de derinlik fikrine katılır. Bu yüzden: 'Derin, derini çağırır.' Seçilmiş birkaç kişinin katlandığı ayartmalar, günahkârlar için açılabilecek kurtuluş uçurumlarında karşılığını bulur. Dostoyevski bu konuda güzel bir şekilde konuşmuştur. Son olarak, işte bir alıntı*Çin Sanatı*M. Paléologue tarafından 1888'de yazılmıştır: 'Çin Chou hanedanlığı döneminde (M.Ö. 11. yüzyıl), alt sınıfların ölüleri ovalara; prensler orta yükseklikteki tepelere; imparatorlar ise dağ tepelerine inşa edilmiş mezarlara gömülürdü. Cesedin başı Kuzeye doğru çevrilirdi.' Kompozisyonu natüralist olmaktan çok ideolojik bir karaktere sahip olan hemen hemen her sanat eserinde, dikey çizgi cehennem, karasal (kendi içsel düzenleriyle -deniz, hayvan ve insan) ve göksel Üç Dünya'yı konumlandırır. Böylece, Mezopotamya stelinde (veya*Kudurru*), çizimler birkaç seviyede düzenlenmiştir ve göreceli değerlerini ima etmek için çizgilerle ayrılmıştır: en ilkel varlıklar en alt seviyeye yerleştirilmiştir (çünkü 'ilkel canavara' en yakın olanlardır) ve astral bedenler ve tanrısallığın sembolleri en yüksek düzlemde yer almaktadır. Aynı ilkeler Romanesk sanat için de geçerlidir.

**Leviathan**Sırtında suların ağırlığını taşıyan ve Hahamların Mesih'in Akşam Yemeği için yaratıldığını iddia ettiği devasa, muhteşem bir balık (8). İskandinav mitolojisinde okyanuslar, suları yutup sonra da onları kusarak çıkaran büyük bir yılan veya ejderhanın yaratımıdır; bu varlığa Midgardorm denir (35). Leviathan, aşağı şeylerin bir arketipi olup, Mezopotamya Tiamat'ı (veya Tiawath) gibi kozmogonik kurbanla bağlantılı ilkel canavardır. Bazen her bakımdan dünyayla özdeştir veya daha doğrusu dünyayı koruyan ve canlandıran güçle özdeştir.

**Kızın Kurtuluşu**Mitolojik kökenli (Siegfried'in Brunhild'i uyandırması, Uyuyan Güzel hikayesi), pagan ve Hristiyan efsanelerinde ve şövalyelik kitaplarında görülür. Perseus'un Andromeda'yı kurtarması muhtemelen arketiptir, ancak Aziz George ve prensesi unutmamalıyız. 'Matière de Bretagne'de şövalyelerin genç kızları kurtarmasına dair sayısız örnek vardır ve bu neredeyse onların temel misyonu olarak kabul edilebilir. Bir arayış sembolü olarak*hayvan*ve kötücül ve aşağı güçlerin boyunduruğundan kurtulması, mistik bir kökene sahip gibi görünüyor.

**Terazi** Zodyak'ın yedinci burcu olan Terazi, haç ve kılıç gibidir. Yedi sayısının sembolizmiyle ve hem kozmik hem de psişik düzlemlerde denge işaretiyle ve hem toplumsal hem de içsel yasallık ve adaletle ilgilidir. Bu nedenle, terazinin veya terazinin güneş dünyası ile gezegensel tezahür veya İnsanın ruhsal egosu (*Kendim*Jungcu psikolojinin) ve dışsal egonun (veya kişiliğin). Aynı şekilde iyi ve kötü arasındaki dengeyi gösterir; çünkü İnsan gibi terazinin de iki eğilimi vardır ve bunlar simetrik olarak yerleştirilmiş iki kefeyle sembolize edilir, biri Akrep'e (arzular dünyasını ifade eder) ve diğeri Başak burcuna (süblimasyon) doğru eğilir. İnsan, terazinin modeline göre içsel eğilimlerini dengelemelidir. Geleneksel astrolojiye göre, terazinin işareti böbrekleri yönetir. Yedinci işaret insan ilişkilerine ve ruhun kendi içindeki birliğine, yani ruhsal ve zihinsel sağlığa aittir. Adaletin bir alegorisi olarak, kendini cezalandırmanın yakın ve ılımlı etkisine atıfta bulunur (40). İçsel uyumun ve sol taraf (bilinçdışı veya madde) ile sağ taraf (bilinç veya ruh) arasındaki iletişimin bir sembolü olarak, 'Kavuşum'u temsil eder (Resim XXI).

Terazi burcunun burcu.

**Hayat**Akan ve büyüyen her şey erken dinlerde yaşamın bir sembolü olarak kabul edilirdi: ateş beslenmeye yönelik hayati arzuyu temsil ederdi, su gübreleme gücü için seçilirdi, bitkiler ilkbahar mevsimindeki yeşillikleri nedeniyle. Şimdi, yaşamın tüm sembolleri—ya da neredeyse tüm sembolleri—aynı zamanda ölümün de sembolüdür. *Media vita in morte sumus*, ortaçağ rahibinin gözlemlediği gibi, modern bilim buna şu cevabı verdi:*Hayat ölümdür*(Claude Bernard). Bu nedenle, ateş yok edicidir, su ise çeşitli biçimleriyle çözülmeyi ifade eder, Mezmurlar'da önerildiği gibi. Efsane ve folklorda, yaşamın kökeni—ya da yaşam güçlerinin yenilenmesinin kaynağı—mağaralar ve mağaralar biçimindedir, burada harikulade seller ve kaynaklar fışkırır (38).

**Işık**Işık, geleneksel olarak ruhla eş tutulur (9). Ely Star, ruhun üstünlüğünün ışık yoğunluğuyla hemen fark edilebileceğini ileri sürer. Işık, ahlakın, aklın ve yedi erdemin tezahürüdür (54). Beyazlığı, Tüm'ün böyle bir sentezine işaret eder. Herhangi bir renkteki ışık, o renge karşılık gelen bir sembolizme ve ayrıca 'Merkez'den yayılmanın önemine sahiptir, çünkü ışık aynı zamanda yaratıcı güçtür, kozmik enerjidir,

ışınlanma (57). Sembolik olarak, aydınlanma Doğu'dan gelir. Psikolojik olarak konuşursak, aydınlanmak bir ışık kaynağının ve dolayısıyla ruhsal gücün farkına varmaktır (32).

**Hafiflik**Sesli, şeffaf ve hareketli, içerideki hafiflik hissiyle ilişkili bir üçleme oluşturur (3). Hava, öncelikle bu hisle örtüşen Elementtir. Oneirokritik ve edebi bakış açılarından, hafiflik arzusu, uçuştan ziyade dans sembolüyle tasvir edilir—Nietzsche'de olduğu gibi. İkincisi özünde kişinin kendisinin ve başkalarının üzerine çıkma isteğini ifade ediyorsa, ilki kaçma dürtüsüyle ilgilidir.

**Lilith**Lilith, İbranice efsanede Adem'in ilk karısıydı. Bir gece hayaletiydi ve doğumun ve yeni doğanların düşmanıydı. Efsanevi gelenekte dünyadan görünmeyen bir uydu olarak kabul edilirdi (8). İsrail geleneğinde, Yunan ve Roma Lamia'sına karşılık gelir. Niebelungen destanında Kriemhild'e (veya Grimhild veya Havva'ya) karşıt olarak Brunhild ile de eş tutulabilir. Korkunç Anne'nin simgesidir. Tüm bu özellikler onu, insan kurban etme talepleriyle yakından Yunan Hekate figürüne bağlar. Lilith, anne*imago*o, oğlunu ve karısını taciz etmek için yeniden ortaya çıkan intikamcı anneyi ifade ettiği sürece (bazı açılardan Üvey Anne ve Kaynana'ya aktarılan bir tema). Lilith, Anne ile tam anlamıyla ilişkilendirilmemelidir, ancak çocuklukta saygı duyulan (yani sevilen ve korkulan) anne fikriyle ilişkilendirilmelidir. Bazen, yukarıda belirtilen Brunhild örneğinde olduğu gibi, hor görülen metres veya 'uzun zamandır unutulmuş' metres biçimini de alır veya annelik adına*imago*, oğlunun ve karısının yıkımını arar ve getirir. Onun hakkında, 'lanetli avcı' Hekate hakkında olduğu gibi, belirli bir erkeklik niteliği vardır. Lilith'in oluşturduğu tehdidin üstesinden gelinmesi, Herkül'ün Amazonlar üzerinde zafer kazandığı davada sembolik ifadesini bulur.

İoannis da Sylveira, *Textum Evangelicum'da Comentariorum.* Lugduni, 1670.

**Zambak**Saflığın bir simgesi, Hristiyanlıkta ve özellikle ortaçağ ikonografisinde Meryem Ana'nın bir sembolü ve niteliği olarak kullanılır (46). Genellikle

bir vazo veya kavanozun içinde ayakta dururken resmedilmiştir, bu da dişi prensibin bir sembolüdür. Félix de Rosnay, *Le Chrisme, les lys ve le sembolizmi de Paray* (Lyon, 1900), fleur-de-lis'in, biçiminin sembolizmi açısından, Aziz Andrew'un haçı veya krismi ile kesiştiği nokta arasındaki bağlantıya işaret eder. *Rho*ve Aeduan Galyalılarının antik haçı (ortadan dikey bir çizgi çizilen bir haç), ki bu açıkça bir ters çevirme sembolüdür; kılıç koruyucusunda takılırdı. Zambak, Bizans'ta ve Hıristiyanlaşmış Franklar arasında, bir kraliyet işaretiydi.

**Dilbilgisi**Lingam sadece fallus için bir işaret değil, aynı zamanda her iki cinsiyetin entegrasyonu için de bir işarettir ve evrenin yaratıcı gücünü sembolize eder (8). Hindu tapınaklarında çok sık bulunur. Benzer bir sembol, tohumları suyla karıştırıldığında dünyanın verimliliğini koruyan Perslerin Hayat Ağacı'dır (31). Bu türden tüm 'birleşme' sembolleri, *hieros oyun*, evrenin sürekli yaratım ve koruma süreci düşünülemez olurdu; bu nedenle doğurganlık ve bereket ayinlerine girerler. Çin'de lingam *Kuei*; üçgenle sonlanan dikdörtgen bir yeşim parçasıdır. Büyük Ayı'nın yedi yıldızı genellikle üzerine kazınmıştır *Kuei*(39), muhtemelen uzay ve zamanı (yani Yedi Yönü ve haftanın yedi gününü) simgeliyor.

**Aslan**Aslan, esas olarak altın veya 'yeraltı güneşi'ne ve güneşin kendisine karşılık gelir ve bu nedenle Mithras gibi güneş tanrılarının bir sembolü olarak bulunur. Mısır'da, aslanın Nil'in yıllık taşkınlarına başkanlık ettiğine inanılırdı çünkü bunlar güneşin burçlara girmesiyle aynı zamana denk geliyordu.

Armalı aslan, 18. yüzyıl.

Köpek günlerinde Aslan. Aslan derisi bir güneş niteliğidir (8). Güneş ve aslanın denklemi, ilkel ve astrobiyolojik kültürler tarafından desteklendi, devam etti

Orta Çağ'a kadar uzanmış ve Hıristiyan sembolizmine girmiştir (14), ancak aslanın önemi çeşitli ikincil sembolizmlerle zenginleştirilmiştir. Simyada, 'sabit' elemente, kükürte karşılık gelir. Üç başka hayvanla dengelendiğinde, toprağı temsil eder (başka yerlerde 'felsefi ateş' anlamına geldiği söylenmiş olsa da) (57), altın ise 'metallerin aslanı' adını alır; kırmızı renkli aslan, ikincisine daha kesin bir şekilde uygulanabilir (56). Ancak, sembolizmden ziyade daha çok uygunluklar teorisinin alanına giren bu hususların dışında, 'hayvanların kralı' aslan, gökyüzündeki kartalın ve 'doğal efendi ve efendinin' dünyevi rakibini sembolize eder - veya kuvvetin ve eril ilkenin sahibini. Frobenius'un belirttiği gibi, ay boğasının boğazını parçalayan güneş aslanı motifi Asya ve Afrika süslemelerinde durmadan tekrarlanır (22). Schneider'e göre aslan toprak elementine, kanatlı aslan ise ateş elementine aittir. Her ikisi de sürekli mücadele, güneş ışığı, sabah, görkemli onur ve zaferin sembolüdür. İncil yazarlarının bir sembolü olarak aslan özellikle Aziz Mark ile ilişkilendirilmiştir. Doğal olarak, aslanın göründüğü yerden veya bağlamdan başka anlamlar da çıkarılabilir. Genç aslan doğan güneşe, yaşlı veya güçsüz aslan ise batan güneşe karşılık gelir. Muzaffer aslan erkekliğin yücelmesini temsil eder; evcilleştirilmiş aslan sembolik düzlemde gerçek hayatta sahip olduğu apaçık önemi taşır (50). Jung'a göre, vahşi halindeki aslan genel anlamda gizli tutkuların bir göstergesidir; ayrıca bilinçdışı tarafından yutulma tehlikesini gösteren bir işaret biçimini de alabilir (32). Ancak bu son anlam, aslan sembolizminin ötesine geçer ve yutmanın genel sembolizmiyle (ki bu da zaman sembolizmiyle ilişkilidir) ilişkilidir. Vahşi dişi aslan, *Yüce Ana*(35).

**Ekmek Somunları**Mısır taneleri gibi, somun ekmekler de bereketin ve devamlılığın sembolüdür; bu yüzden bazen cinsel çağrışımlar içeren biçimlere bürünürler.

**Çekirgeler**Hıristiyan sembolizminde çekirgeler yıkım güçlerini temsil eder (20), 'Firavun'un belaları'nın İbrani geleneğine kadar izlenebilen bir sembolizm. İncil'in (Vahiy ix, 1-10) sözlerini alıntılamak gerekirse: 'Ve beşinci melek borazanını çaldı ve gökten yere düşen bir yıldız gördüm: ve ona dipsiz kuyunun anahtarı verildi. Ve dipsiz kuyuyu açtı; ve kuyudan büyük bir ocağın dumanı gibi bir duman çıktı; ve güneş ve hava, kuyunun dumanı nedeniyle karardı. Ve dumandan yeryüzüne çekirgeler çıktı; ve onlara yeryüzündeki akreplerin sahip olduğu güç gibi bir güç verildi. Ve onlara zarar vermemeleri emredildi

Yeryüzünün otu, ne yeşil bir şey, ne de ağaç; ancak alınlarında Tanrı'nın mührü olmayan adamlar. Ve onlara, onları öldürmemeleri, fakat beş ay azap çekmeleri verildi: ve onların azabı, bir akrebin bir adamı vurduğu zamanki azabı gibiydi. Ve o günlerde insanlar ölümü arayacaklar, fakat bulamayacaklar; ve ölmeyi isteyecekler, ve ölüm onlardan kaçacak. Ve çekirgelerin şekilleri savaşa hazırlanmış atlara benziyordu; ve başlarında sanki altın gibi taçlar vardı ve yüzleri insan yüzleri gibiydi. Ve kadın saçı gibi saçları vardı ve dişleri aslan dişleri gibiydi. Ve demirden göğüs zırhları gibi göğüs zırhları vardı; ve kanatlarının sesi, savaşa koşan birçok atın arabalarının sesi gibiydi. Ve akreplere benzer kuyrukları vardı ve kuyruklarında iğneler vardı: ve beş ay boyunca insanlara zarar verebilecek güçleri vardı.'

**Logolar**Logos, hem ruhsal hem de maddi olan ışık ve yaşamdır, hem ölümle hem de geceyle savaşır (7). Düzensizlik ve kaosun, kötülüğün ve karanlığın zıttıdır. Ayrıca kelime ve düşünceyle de akrabadır.

**Döngüler**Ve**Tahviller**Mitoloji ve ikonografide, ilmek ve düğümlerin sembolizminin, hem bağlantı imgeleri hem de örgülü halkalar, rozetler, düğümler veya bağlar, kurdeleler, kordonlar veya ipler, bağlar, ağlar ve kırbaçlar olarak görünen süsleme sanatı biçimleri olarak sonsuz sayıda çeşidi vardır. En geniş anlamıyla, ilmekler ve düğümler bağlama fikrini temsil eder. Görünüşe göre, modern insan -'varoluşçu' yaklaşıma göre- kendini dünyaya 'fırlatılmış' hissediyorsa, ilkel, oryantal ve astrobiyolojik insan, dünyaya, yaratıcıya, parçası olduğu düzene ve topluma 'bağlı' olduğunu algılamıştır. Jurgis Baltrusaitis, *Géorgie ve Arménie'de Orta Çağ Sanatı Etütleri*, Romanesk süslemede şu rozet türlerini ayırt etti: kesişen, iç içe geçen, bağlayan ve bağlayan. İç içe geçen örgülerin, insan tarafından yaratılan en eski formlara ait olduğunu, çünkü bunların ne barbar sanatının ne de herhangi bir özel Asya etkisinin ürünü olarak kabul edilemeyeceğini söylüyor. Düğümlere, ağlara veya iplere dolanmış halde, çok yaygın olarak canavarlar, hayvanlar veya insan figürleri bulunur. Mısır hiyeroglif sisteminde, ilmek veya bağ, T harfine karşılık gelen ve dilbilgisi açısından sahiplenme (örneğin, 'bağlamak', 'egemen olmak' veya 'sahip olmak') ile eşdeğer bir işaretti (19). İlgili bir sembol, Dolaşıklık'tır (qv). Ancak bu sembolün onu olumlu bir ışıkta sunan belirli yönleri vardır: örneğin, Hindu geleneğindeki 'gümüş kordon' ile aynı olan ve 'Ariadne'nin ipliği' ile aynı olan ve yaratıcıya giden yolu simgeleyen 'altın iplik'. Mistik anlam tersine çevrilerek ortaya çıkar: dış bağları temsil eden sembol yerine, iç bağlantıları temsil etmeye başlar. Armacılıkta sürekli bir özellik olan kordonlar aynı zamanda bu 'içsel

'Bağlantılar', bazen düğümler veya S harfini veya 8 sayısını oluşturmak için bir araya getirilmiş kurdeleler şeklinde (4), feodal hiyerarşi sistemindeki bağlantıyı veya bağımlılığı (bağlılık yemininde onaylanmış) veya birinin üstüne 'esaret altında' olma fikrinin yüceltilmesini temsil eder (36). Öte yandan, saran ve hareketsizleştiren dış ağ, önem açısından İncil'deki sözlerle (Pinedo tarafından alıntılanmıştır) ilişkilendirilmelidir: 'Kötülerin üzerine tuzaklar yağdıracaktır' (Mezmurlar xi, 6) (46). Mircea Eliade, bir sorunun temel temelini çözmek için çözülmesi gereken iplik yumağıyla ilgili oldukları için düğümlerin ve bağların sembolizmi üzerinde özel bir çalışma yapmıştır. Varuna veya Uranüs gibi bazı tanrılar, yüce güç ayrıcalıklarını belirten bir ip parçası tutarken gösterilmiştir. Eliade, bir yandan döngüler ve bağlar, diğer yandan da iplikler ve labirentler arasında sembolik bir ilişki olduğunu belirtir. Labirent, Theseus ve İskender'in efsanevi girişimlerinde olduğu gibi çözülmesi gereken bir düğüm olarak düşünülebilir. İnsanlığın nihai amacı, kendisini bağlardan kurtarmaktır. Aynı şey Yunan felsefesinde de bulunur: Platon'un 'mağarasında' insanlar zincire vurulmuştur ve hareket edemezler (*Cumhuriyet*, VII). Plotinus'a göre ruh, "düşüşünden sonra hapsedilir ve zincire vurulur... ama düşünce (alanına) döndüğünde bağlarından kurtulur" (*Dokuzlular*IV, 8). Eliade ayrıca büyü kültlerindeki bağların ve düğümlerin morfolojisini de incelemiş ve iki geniş bölüm belirlemiştir: (*A*) yararlı olanlar ve vahşi hayvanlara, hastalıklara ve büyüye, cinlere ve ölüme karşı koruyucu olanlar; (*B*) insan düşmanlarına karşı bir 'saldırı' biçimi olarak kullanılanlar—simgesel olarak ipleri veya bağları koparmanın tersi (18). Bu son uygulama, ölü bedenleri, yapmaları gereken zararlı eylemleri yapmalarını engellemek için bağlama noktasına kadar götürülür (17, 18). Bazen sembolik halkalar ve ipler, içine düşen bedenleri ayrılmaz bir şekilde saran yeşillikler şeklinde bitkisel formda görünür; bu, yutmanın sembolizmiyle ve grotesklerle ilişkili bir temadır.

**Lorelei**Ren Nehri'nde adını taşıyan bir kayanın üzerinde beliren ve şarkısı denizcilerin yıkımı olan Cermen mitolojisindeki bir siren, çünkü şarkısını duyduklarında resiflere dikkat etmeyi unuturlar ve parçalanırlar. Lorelei ayrıca Niebelungen hazinesinin efsanesiyle de ilişkilidir.

**Kayıp**Bir yandan, kayıp hissi, nihai arınma veya hac ve yolculuk önsezisiyle birlikte suçluluk duygusuyla bağlantılıdır. Öte yandan, kaybetme ve kendini yeniden keşfetme fikri veya çok acı bir şekilde özlenen 'kayıp nesne' kavramı, ölüm ve diriliş kavramlarına paralel kavramlardır (31). Kaybolmuş veya ihmal edilmiş hissetmek, ölü hissetmektir ve bu nedenle, bu hissin suçu veya nedeni dolaylı meselelere yansıtılabilse de, gerçek neden her zaman Köken'in unutulmasında yatar

ve bireyin ona olan bağlılığının kopması (Ariadne'nin ipliğinde ifade edildiği gibi). Ruhun iki katlı yapısı içinde (İkizler ikizleri tarafından sembolize edilir), kayıp, bilincin yaşamın yalnızca varoluşsal yönüyle eşitlenmesine karşılık gelir, ruhun ebedi yönünü göz ardı eder; ve 'kayıp duygu'nun, ya da amaçsızlığın ya da sembolik kayıp nesnenin arkasında yatan şey budur.

**Lotus**Lotus sembolizmi ile Batı kültüründeki gül sembolizmi arasında belirli bir paralellik vardır. Mısır'da lotus, yeni doğan yaşamı veya ilk görünümü sembolize eder (19). Saunier, bunu tüm evrim biçimleri için doğal bir sembol olarak görür (49). Orta Çağ'da mistik 'Merkez' ile ve dolayısıyla kalp ile eş tutulmuştur (56, 14). Sanatsal bir yaratım olarak mandala ile ilişkilidir, önemi yapraklarının sayısına göre değişir: sekiz yapraklı lotus, Hindistan'da Brahma'nın yaşadığı Merkez ve onun okült faaliyetinin görünür tezahürü olarak kabul edilir (26). Sekiz rakamı, Romanesk sanatın mandorlası gibidir ve yeryüzünün (dört veya kare) cennetle (daire) kesişimini ifade eder. 'Bin yapraklı' lotus, nihai vahyi sembolize eder; merkezde genellikle bir üçgen bulunur ve üçgenin içinde biçimsizliğin sembolü olan 'büyük boşluk' bulunur. René Guénon lotus sembolizmini uzun uzadıya incelemiş ve şunu gözlemlemiştir: Varlığın potansiyelleri her zaman içsel olan bir etkinlik vasıtasıyla gerçekleştirilir (bu, Peder Gratry'nin 'büyümesi'dir) 'çünkü her düzlemin merkezinden uygulanır; ayrıca, metafizik bakış açısından, dışsal bir eylemin toplam varlık üzerinde etkili olması imkansızdır, çünkü böyle bir eylem yalnızca göreli ve belirli bir düzlemde mümkündür... Bu potansiyellerin gerçekleşmesi, çeşitli sembolizmlerde "suların" yüzeyinde bir çiçeğin açılması olarak tasvir edilmiştir; genellikle, doğu geleneklerinde bu bir lotus, Batı'da ise bir gül veya lis'tir. Bu çiçeklerle, tezahür eden dünyanın bir sembolü olarak çevre ve kozmik Tekerlek arasında daha ileri bir ilişki vardır. Bu sembol, birçok farklı şekilde başka ifade biçimleri bulur, ancak her zaman sayıların sembolizmiyle, yani yaprakların sayısına bağlı olarak ilişkilidir' (25). Antik çağların en uzak günlerinden itibaren lotus, Çinliler, Japonlar, Hindular, Mısırlılar ve Ariler tarafından oybirliğiyle seçilmişti. Vishnu'nun göbeğinden çıkan lotus çiçeği, merkezi güneşten büyüyen evreni sembolize eder - merkezi nokta veya 'hareketsiz hareket ettirici'. Birçok tanrının niteliğidir (9). Lotus sembolizminde, yayılma ve gerçekleşme fikri, Batı'nın bir birikimi olan gizli Merkez fikrine üstün geldi.

**Aşk**Geleneksel aşk sembolleri her zaman iki karşıt unsurun yine de uzlaştırıldığı bir ikiliği ifade eder. Bu nedenle, Hint*lingam*,

*Yang-Yin*veya hatta Haç, dik kirişin dünya ekseni olduğu ve çapraz kiriş fenomenler dünyası. Başka bir deyişle, bir birleşmenin sembolleridir veya gerçek aşkın nihai hedefinin ifadesidir: ikiliğin ve ayrılığın ortadan kaldırılması, bunların Uzak Doğu felsefesinin mistik 'merkezinde', 'değişmez orta noktasında' birleştirilmesi. Gül, lotus çiçeği, kalp, ışın yayan nokta - bunlar bu gizli merkezin en sık görülen sembolleridir; 'gizlidir' çünkü uzayda var olmaz, öyle olduğu düşünülse de, ancak ayrılığın ortadan kaldırılmasıyla elde edilen durumu belirtir. Biyolojik aşk eyleminin kendisi, arzunun nesnesinde ölme, zaten çözülmüş olanda çözülme arzusunu ifade eder.*Baruch Kitabı*: 'Erotik arzu ve onun tatmini dünyanın kökeninin anahtarıdır. Aşkta hayal kırıklığı ve bunun ardından gelen intikam, bu dünyadaki tüm kötülüklerin ve bencilliğin köküdür. Tarihin tamamı sevginin eseridir. Varlıklar birbirlerini arar ve bulur; ayrılır ve birbirlerine zarar verir; ve sonunda, feragate yol açan şiddetli bir acı gelir.' Ya da başka bir şekilde ifade etmek gerekirse: Maya, Lilith'e karşı, yılan tarafından dengelenmiş bir yanılsama.

**Sevilen Kişi,**Gnostiklerin sevgiliyi Sofya'da (bkz.) kişileştirilmiş bir aracı olarak görmeleri ve Katharistlerin insan sevgisini bir mistisizm biçimi olarak görmeleri ışığında sevilen kadın, türlerin devamı için bir araç olmaktan çıkar ve Dante'de, romantiklerin en yücesi olan Rossetti'nin resimlerinde veya André Breton'da olduğu gibi, son derece ruhsal ve ruhsallaştırıcı bir varlık haline gelir (*Aşk dörtlü*). Sevgili kavramının bu şekilde en erken ve en saf ifadesinin İran'da ortaya çıktığı düşünülmektedir.

**Aşık,**Tarot destesinin altıncı bilmecesi. Herkül'e iki kadın seçme şansı verildiğini anlatan efsaneyle ilgilidir, biri Erdemi (veya kararlı faaliyeti, mesleği, amaç duygusunu ve mücadeleyi) ve diğeri Ahlaksızlığı (pasiflik, temel dürtülere ve dış baskılara teslim olma) kişileştirir. Bu iki zıt davranış biçimiyle Herkül gibi karşı karşıya kalan Aşık tereddüt eder. Dikey olarak bölünmüş, iki renkli giysileri vardır: bir yarısı kırmızıdır (faaliyet için) ve diğeri yeşildir (nötr - kararsızlık için). Olumlu tarafta, bu gizem kartı doğru seçimi yapmayı ima eder ve ahlaki güzelliği veya bütünlüğü temsil eder; olumsuz tarafta ise belirsizliğe ve ayartmaya işaret eder (59).

**Pastil**Çinlilerin sekiz 'ortak ambleminden' biri, zaferin simgesi. Grafiklerde, eşkenar dörtgen, dikey eksen boyunca uzatılmış bir eşkenar dörtgendir (5). Eşkenar dörtgen, Aziz Andrew'un haçında olduğu gibi dinamik bir işarettir ve alt ve üst arasındaki iletişimi belirtir.

**Işık** İbranice kelime*ışık*bir dizi anlamı vardır: şehir merkezi, gibi Agarttha; 'mandorla' veya hayaletin göründüğü yer; ve Guénon'a göre ( *Dünya Kralı*), aynı zamanda 'ölüm anından dirilişe kadar ruhun bir kısmının bağlı kaldığı son derece sert bir kemikle sembolize edilen, yok edilemez bir bedensel parçacık' anlamına da gelir.*Eski Mısır'ın Gizemi ve Ölümünün Gizemi*Enel de bu yoruma katılıyor.

**Kurt adam**Şeytanın bir kurt postuyla kapladığı ve kırsalda uluyarak dolaşmaya zorladığı efsanevi bir adam (8) ve insanın daha aşağı kısmında gizli olan mantıksızlığın ve onun uyanış olasılığının simgesi. Bu nedenle, tüm kötü canavarlar ve efsanevi varlıklarla aynı anlama gelir.

**Lir**Kozmik güçlerin uyumlu birliğinin sembolü, kaotik yönüyle bir koyun sürüsüyle temsil edilen bir birlik (40). Lirin yedi teli yedi gezegene karşılık gelir. Milet'li Timotheus tel sayısını on ikiye çıkardı (Zodyak işaretlerine karşılık gelir). Günümüzde Arnold Schoenberg tarafından gerçekleştirilen benzer türden bir seri gelişme, kromatik notalara diatonik gamın notalarıyla aynı değeri vererek, eski yedi notalık gamın yerine on iki notalık yeni bir gam yaratarak gerçekleştirildi. Schneider, lir ile ateş arasında bir paralellik çizerek, Kudüs tapınağında (Çıkış xxxviii, 2'ye göre) her iki tarafında 'pirinçle kaplanmış' boynuzları olan bir sunak olduğunu ve kurban dumanının aralarından yükseldiğini hatırlatıyor. Lir de benzer şekilde, seslerini yapısının yanlarını oluşturan boynuzlar aracılığıyla üretir ve yeryüzü ile gökyüzü arasındaki ilişkiyi temsil eder (50).

# M

**Topuz**Mısır hiyeroglif sistemindeki belirleyici bir işaret, yaratıcı Söz ve başarı fikirlerini yönetir (19). Kürek, asa, asa ve sopayla ilişkilidir, hepsi aynı morfolojik ailenin sembolik araçlarıdır. Kürek Mısır'da yaratma fikriyle de ilişkilendirilmiştir. Bir silah olarak topuz, ezici bir darbeyi veya tam bir yıkımı ifade eder ve sadece düşmana karşı zaferi ifade etmez; bu nedenle İnsan'daki öznel, iddialı eğilimin ve ayrıca bu eğilimi simgeleyen canavarların yok edilmesini ifade eden bir işaret olarak kullanılır; aynı nedenle Herkül'ün niteliğidir (15).

**Makineler** Makinelerin sembolizmi, onların şekline dayanmaktadır. bileşenler ve hareketlerinin ritmi ve yönü. Geniş anlamda, bu sembolizm ilhamını, yutma, sindirim ve üreme gibi fizyolojik işlevlerle olan bariz benzetmede bulur.

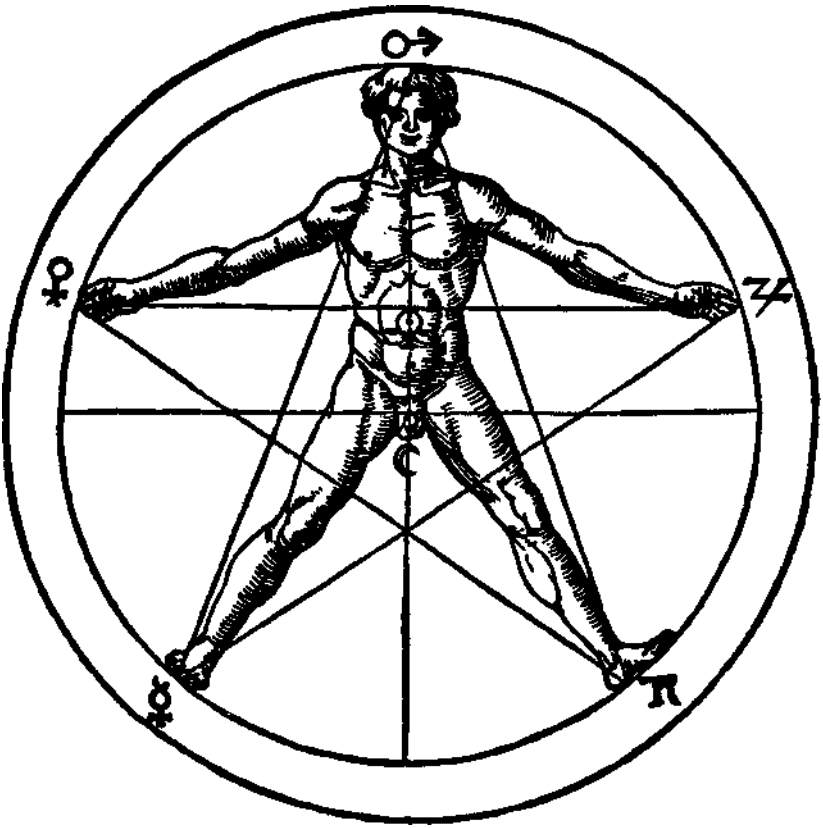
**Makrokozmos—Mikrokozmos**Bu ilişki, 'her şeyin ölçüsü' olarak insanın evrendeki durumunun simgesidir. Her çağda her türden düşünür ve mistiklerin zihnini meşgul eden bu ilişkinin temeli, insanın kendisinin, özellikle Zodyak, gezegenler ve Elementlerle 'karşılıklılıkları' ile birlikte 'evrensel insan' olarak sembolizmidir. Origenes'in gözlemlediği gibi: 'Küçük bir başka dünya olduğunuzu ve içinizde güneş, ay ve ayrıca yıldızların olduğunu anlayın' (33).

**Mısır**Çin'in sekiz 'ortak ambleminden' biri olan mısır, refahın simgesidir ve süsleme sanatında yaygın olarak kullanılır (5). Neredeyse tüm tahılların ortak bir anlamı vardır, çünkü spermatik imgelerdir. Perulular, 'mısırın annesi' dedikleri mısır saplarından yapılmış bir kadın figürü aracılığıyla doğurganlığı temsil ederler (17).

**Makara**Yarı balık yarı timsah olan bir Hint mitolojik canavarı. Endonezyalıların süsleme sanatında da bulunur.

**Adam**İnsan, varlığının bilincinde olduğu ölçüde kendini bir sembol olarak görmeye başlar. Avusturya'daki Hallstatt sanatı, üzerlerinde insan figürleri beliren hayvan başlarının güzel örneklerini gösterir. Hindistan'da, Yeni Gine'de ve Batı'da da, boynuzları arasına insan formu çizilmiş boğa veya öküz başı çok yaygın bir motiftir. Boğa, baba-cennetin bir sembolü olduğundan, insan hem onun hem de dünyanın oğlu olarak görülmeye başlanır (22), ayrıca, üçüncü bir olasılık olarak, güneş ve ayın oğlu olarak (49). Origenes'in şu sözünün ima ettiği anlamlar: 'Minyatür bir başka dünya olduğunuzu ve içinizde güneş, ay ve ayrıca yıldızlar olduğunu anlayın', tüm sembolik geleneklerde bulunur. Müslüman ezoterik düşüncesinde, insan evrensel varoluşun sembolüdür (29), bu fikir çağdaş felsefeye, insanın 'varlığın habercisi' olarak tanımlanmasıyla girmiştir; Ancak sembolik teoride insan yalnızca işleviyle (kozmosun bilincini benimseme işlevi) tanımlanmaz, bunun yerine evrenin bir imgesi olarak görüldüğü analojiyle tanımlanır. Bu analojik ilişki bazen, daha eski bölümlerden bazılarında olduğu gibi, açıkça ifade edilir. *Upanişadlar—Brihadaranyaka* ve *Çandogya* örneğin—insan organizması ile makrokozmos arasındaki analoji, bedenin organları ve duyularla olan yazışmalar aracılığıyla adım adım çizilir (7). Böylece, örneğin, sinir sisteminin bileşenleri ateşli maddeden ve kan sulu maddeden türetilir (26). Bu oryantal kavramlar ilk olarak Batı'da Romanesk dönemde ortaya çıkar: Autun'lu Honorius,

*Elüsidaryum*(12. yüzyıl) insanın etinin (ve kemiklerinin) topraktan, kanının sudan, nefesinin havadan ve vücut ısısının da sudan geldiğini belirtir.



İnsanın mikrokozmosu (Nettesheim'lı Agrippa'ya göre).

ateş. Vücudun her bir parçası evrenin karşılık gelen bir parçasıyla ilişkilidir: baş göklere, nefes havaya, göbek denize, alt ekstremiteler toprağa karşılık gelir. Beş duyuya, belki de İbraniler ve Yunanlılardan Avrupa'ya gelen bir sisteme göre benzetmeler verilmiştir (14). Bu nedenle, aynı dönemde yaşayan Bingen'li Hildegard, insanın beş sayısına göre düzenlendiğini belirtir: boyda beş eşit parça ve çevrede beş eşit parçadan oluşur; beş duyusu ve beş üyesi vardır ve bunlar elde beş parmak olarak yankılanır. Dolayısıyla pentagram mikrokozmosun bir işaretidir. Nettesheim'lı Agrippa bunu temsil etti

grafiksel olarak, beş köşeli yıldız ile İsa'nın beş yarası arasında benzetme yapan Valeriano'dan sonra. İnsanın organik yasaları ile Sistersiyen tapınağı arasında da bir ilişki vardır (14). Kabala'yı izleyen Fabre d'Olivet, insanla yakından ilişkili bir diğer sayının dokuz olduğunu ileri sürer -üçlü üçlü. İnsan potansiyellerini üç düzleme ayırır: beden, ruh veya yaşam ve tin. Bu düzlemlerin her biri üç modla karakterize edilir: aktif, pasif ve nötr (43). Uzak Doğu'da da, insanın sembolizmi hakkında spekülasyonlar çok erken başladı. Aynı tür üçlü üçlü organizasyon, Taoistlerin kadim öğretilerinde görülebilir (13). Ayrıca insan ile temel veya arketipal hayvanlar (kaplumbağa, anka kuşu, ejderha ve tek boynuzlu at) arasında bir ilişki olduğunu belirtmek de ilginçtir; bunlar insanla aynı ilişkiyi taşıyor gibi görünmektedir - Pantokrator'a tetramorfların yaptığı gibi insan da merkezidir. Şimdi, somut bir birey olarak insan ile evren arasında bir orta terim vardır - bir mezokozmos. Ve bu mezokozmos 'Evrensel İnsan'dır, Kral (*Vang*) Uzak Doğu geleneğinde ve*Adam Kadmon*Kabala'nın. Tezahür dünyasının tüm örüntüsünü, yani insanlığa açık olan olasılıkların tüm yelpazesini sembolize eder. Bir bakıma, kavram Jung'un 'kolektif bilinçdışı'na karşılık gelir. Guénon'a göre, Leibniz—belki de Raymond Lull'dan etkilenerek—her 'bireysel tözün' kendi içinde evrenin bütünsel bir yeniden üretimini içermesi gerektiğini kabul etti, tıpkı tohumun gelişeceği varlığın bütünlüğünü içermesi gibi (25). Hint sembolizminde,*Vaishvanara*, veya 'Evrensel İnsan', yedi ana bölüme ayrılır: (1) Bir bütün olarak üstün, aydınlık küreler veya varlığın en yüce halleri; (2) Güneş ve Ay -veya daha doğrusu, bunların ait olduğu ilkeler- sırasıyla sağ ve sol gözde ifade edildiği gibi; (3) Ateş ilkesi -ağız; (4) Uzayın yönleri -kulaklar; (5) Atmosfer -akciğerler; (6) Dünya ile cennet arasındaki ara bölge -mide; (7) Dünya -doğal işlevler veya vücudun alt kısmı. Kalpten bahsedilmemiştir, çünkü Brahma'nın 'merkezi' veya ikamet yeri olduğundan, şeylerin 'tekerleklerinin' ötesinde olduğu kabul edilir (26). Şimdi, bu 'Evrensel İnsan' kavramı, asla özel olarak olmasa da, hermafroditizmi ima eder. Somut, varoluşsal insan varlığı, bir erkek ya da bir kadın olduğu sürece, yalnızca fiziksel anlamda değil aynı zamanda ruhsal anlamda da parçalanmış 'insan' bütününü temsil eder. Bu nedenle, alıntı yapmak gerekirse*Upanişadlar*: 'Gerçekte o, kucaklaşan bir erkek ve bir kadın kadar büyüktü. Bunu böldü*atman*iki parçaya bölündü; onlardan koca ve karı doğdu.' Batı ikonografisinde bazen bu kavramın yankıları gibi görünen imgeler bulunur (32). Bir insan çifti, doğası gereği, aslında ayrı olanı birleştirme dürtüsünü her zaman sembolize etmelidir. Birbirlerine sarılan, el ele tutuşan veya

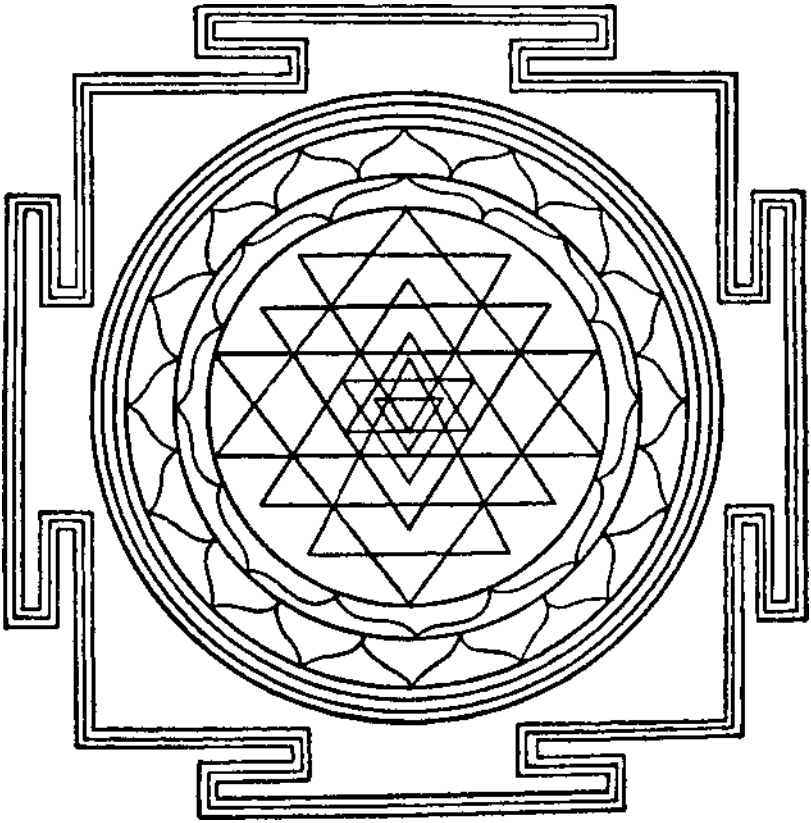
onları birbirine bağlayan köklerden büyüyen, vb. 'birleşmeyi' sembolize eder, yani,*tesadüfi karşıtlık*.Hinduizm'de, Erkek ve Kadın'ın birbirine bağlanmasıyla 'birleştirilemez olanın birleştirilmesi'ni (ateş ve suyun evliliğine benzer) temsil eden bir imge vardır; bu imge, tüm karşıtlıkların birleşmesini sembolize etmek için kullanılabilir: iyi ve kötü, yüksek ve alçak, soğuk ve sıcak, ıslak ve kuru, vb. (32). Simyada, Erkek ve Kadın kükürt ve cıvayı (metal) sembolize eder. Psikolojide, seviye sembolizmi sıklıkla vücudun üyelerine uygulanır, böylece sağ taraf bilinçli seviyeye ve sol taraf bilinçdışına karşılık gelir. Vücudun bölümlerinin şekilleri, pozitif veya negatif olmalarına bağlı olarak - çıkıntılar veya boşluklar olmalarına bağlı olarak - yalnızca seks sembolleri olarak değil, aynı zamanda seviyelerin sembolizmi ışığında da görülmelidir. Baş neredeyse evrensel olarak erkekliğin sembolü olarak kabul edilir (56). Vücudun alabileceği tutumlar büyük sembolik öneme sahiptir, çünkü bunlar hem insanın yükseliş ve evrim eğiliminin aracı hem de ifadesidir. Kolların tamamen açık olduğu bir pozisyon, haç sembolizmine aittir. Ve 'X' harfi biçimindeki bir duruş, iki dünyanın birleşmesine atıfta bulunur, bu sembol kum saati, 'X' ve kesişmenin diğer tüm sembolleri ile ilişkilidir (50). Bir diğer önemli duruş, Doğu'nun geleneksel ikonografisindeki Buda'nın duruşudur, sözde 'Bouray tanrısı' veya ünlü Roquepertuse figürü gibi bazı Kelt tanrılarının da karakteristik bir duruşudur. Bu çömelme pozisyonu 'aşağılık kısım'dan ve yürüme hareketinden vazgeçmeyi ifade eder ve mistik merkezle özdeşleşmeyi sembolize eder.

**Mandala**Bu, bir daire için kullanılan Hindu terimidir. Bir tür*yantra*((araç, araç veya amblem), bazen belirli, ilahi bir özelliğe veya bir tür büyüye karşılık gelen ritüel geometrik diyagram biçiminde*mantra*) böylece görsel bir ifade kazanmış olur (6). Cammann, mandalaların ilk olarak MS 8. yüzyılda büyük guru Padma Sambhava tarafından Hindistan'dan Tibet'e getirildiğini ileri sürer. Doğu'nun her yerinde bulunurlar ve her zaman tefekkür ve konsantrasyona yönelik bir araç olarak - belirli zihinsel durumları teşvik etmede ve ruhu biyolojik olandan geometrik olana, bedensel formlar aleminden ruhsal olana evrim yolunda ilerlemeye teşvik etmede bir yardımcı olarak. Heinrich Zimmer'e göre, mandalalar sadece boyanmaz veya çizilmez, aynı zamanda bazı festivaller için üç boyutlu olarak inşa edilirler. Bhutia Busty Lamaist manastırının üyelerinden biri olan Lingdam Gomchen, mandalayı Carl Gustav Jung'a 'sadece eğitimli bir lama tarafından hayal gücünde inşa edilebilecek zihinsel bir görüntü' olarak tanımladı. 'Hiçbir mandala bir diğeriyle aynı değildir' dedi: hepsi farklıdır çünkü her biri yazarının psişik durumunun yansıtılmış bir görüntüsüdür veya başka bir deyişle, değiştirilmiş bir ifadedir

Translated from English to Turkish - www.onlinedoctranslator.com



Bu psişik içerik tarafından geleneksel mandala fikrine getirilen bir katyon. Dolayısıyla mandala, geleneksel bir yapının ve özgür yorumun bir sentezidir. Temel bileşenleri, dengelenmiş ve eşmerkezli geometrik şekillerdir. Bu nedenle 'mandala her zaman dairenin karelenmesidir' denmiştir.



Genişleyen merkez

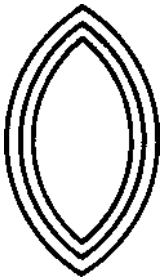
— Shri-Yantra mandalasında örneklenen bir kavram

Bazı eserler var—*Shri-Çakra-Sambhara-Tantra*bir tanesidir—bu imgenin daha iyi hayal edilmesi için kurallar koyar. Mandala ile özünde örtüşen figürler arasında Evrenin Tekerleği, Meksika'nın 'Büyük Takvim Taşı', lotus çiçeği, efsanevi altın çiçeği, gül vb. vardır. Tamamen psikolojik bir anlamda mandala'yı tüm figürlerle özdeşleştirmek mümkündür

Çeşitli unsurlardan oluşan bir kare veya daire içinde -örneğin, burç, labirent, burçlar çemberi, 'Yıl'ı temsil eden figürler ve ayrıca saat. Dairesel, kare veya sekizgen binaların zemin planları da mandaladır. Üç boyutlu forma gelince, mandala düzenine göre inşa edilmiş tapınaklar vardır, unsurların temel dengelenmesi, geometrik biçimi ve önemli sayıda bileşen unsuru. Hindistan'daki stupa bu tapınakların en karakteristik olanıdır. Yine Cammann'a göre, mandala olan bazı Çin kalkanları ve aynalı arkalıklar vardır. Kısacası, mandala her şeyden önce, farklılaşma ve birleşmenin, çeşitlilik ve birliğin, dışsal ve içselin, dağınık ve yoğunlaştırılmışın düalist yönlerinin bir imgesi ve sentezidir (32). Düzensizliği ve tüm ilgili sembolizmleri dışlar, çünkü doğası gereği düzensizliği aşması gerekir. O halde, bu, düzene ulaşma mücadelesinin (çeşitlilik içinde bile) ve tüm sembolik geleneklerde kavrandığı gibi, bozulmamış, mekansal ve zamansal olmayan 'Merkez' ile yeniden birleşme özleminin görsel, plastik ifadesidir. Ancak, süslemeyle meşguliyet (yani bilinçsiz sembolizmle meşguliyet) aslında belirli bir alanı düzenleme kaygısı (yani kaosa düzen getirme kaygısı) olduğundan, bu mücadelenin iki yönü olduğu sonucu çıkar: birincisi, bazı olası mandalaların basit (estetik veya faydacı) düzen arzusunun ürünü olma olasılığı ve ikincisi, mandala'nın asıl ilhamını yüce bütünleşmeye duyulan mistik özlemden aldığı düşüncesi. Jung'un görüşüne göre, mandalalar ve yukarıda belirtilen türden tüm eşlik eden imgeler -önceki, paralel veya ardışık- insanlığın bildiği en temel dini sembollere karşılık gelen rüyalardan ve vizyonlardan türetilmiştir - Paleolitik Çağ'a kadar uzandığı bilinen semboller (örneğin, Rodezya kaya oymalarıyla kanıtlandığı gibi). Birçok kültürel, sanatsal veya alegorik eser ve nümizmatikte kullanılan imgelerin çoğu, psişik veya içsel yapıya (şehirlerin ve tapınakların kurulmasına, göklerin bölünmesine, yönelime ve uzay-zaman ilişkisine ilişkin birçok ayinin açık bir şekilde tanıklık ettiği dışsal karşılığıyla) olan bu aynı ilkel ilgiden doğmuş olmalıdır. Daire, üçgen ve karenin (sayısal olarak bir ve on; üç; ve dört ve yedi sayılarının eşdeğerleri) yan yana getirilmesi, en 'klasik' ve otantik oryantal mandalalarda temel bir rol oynar. Mandala her zaman Merkez kavramına gönderme yapsa da (aslında bunu görsel olarak tasvir etmese de, figürlerin eşmerkezliliği aracılığıyla ima etse de) aynı zamanda Merkez'e ulaşmanın ve onu özümsemenin önündeki engelleri örneklendirir. Bu şekilde,Mandala, Jungcu düşünceye göre, tek bir eksen etrafında dağılmış olan her şeyi yeniden bir araya getirme çabalarında insana yardımcı olma işlevini yerine getirir.*Kendim.*İlgi çekicidir

aynı sorunun simyacıları da meşgul ettiğini, ancak varlığın çok farklı bir yönünün araştırıldığını unutmayın. Jung, mandala'nın özerk bir psişik olguyu veya 'içsel yapısı ve nihai anlamı hakkında doğrudan bilgimiz olmayan bir tür çekirdeği' temsil ettiğini öne sürer (32). Bir psikolog olarak değil, bir din tarihçisi olarak konuşan Mircea Eliade, mandala'yı esas olarak nesnel bir sembol, bir *dünya imgesi* Zihnin bir yansıması olmaktan ziyade, ancak, ikinci yorumu itibarsızlaştırmadan. Bir tapınağın yapısı -örneğin Borobudur tapınağı- bir mandala biçiminde, yaşamın anıtsal bir görüntüsünün yaratılması ve dünyanın 'çarpıtılması' amacına sahiptir; böylece insan -yeni başlayan veya inisiye- daha sonra kendi ruhuna girebileceği yüce düzen kavramının ifadesi için uygun bir araç haline gelir. Aynı şey, renkli iplikler veya renkli tozla yere çizilen büyük mandalalar için de geçerlidir. Burada, tefekkür amaçlarına hizmet etmekten ziyade, bir insanın her aşama ve her bölgeyle özdeşleşerek kademeli olarak iç alana doğru hareket edebileceği ritüel bir işlevi vardır. Bu ritüel, labirente girmeye (Merkez arayışını ifade eder) benzer (18) ve psikolojik ve ruhsal çıkarımlar kendiliğinden açıktır. Kapalı figürleri değil, geometrik sürekliliksizlik içinde düzenlenmiş sayıları (örneğin: dört nokta, sonra beş, sonra üç) dengeleyen ve daha sonra Ana Noktalar, Elementler, renkler vb. ile özdeşleştirilen bazı mandalalar vardır, mandalaların önemi bu ek sembolizmlerle harika bir şekilde zenginleştirilmiştir. Han hanedanının aynaları, dört ve sekiz sayılarının birbirini dengelediğini ve beş Elemente (yani dört maddi Element artı ruh veya öz) karşılık gelen beş bölgede merkezin etrafında düzenlendiğini tasvir eder. Batı'da simya, mandala ile kesin bir yakınlığı olan, dengelenmiş dairelerden, üçgenlerden ve karelerden oluşan figürleri oldukça sık kullanırdı. Heinrich Khunrath'a göre, karenin içindeki üçgen daireyi üretir. Jung'un da belirttiği gibi, yukarıdakilerden farklı formda ve altı, sekiz ve on iki sayılarına dayalı 'çarpıtılmış' mandalalar vardır; ancak bunlar nispeten nadirdir. Sayıların baskın unsur olduğu tüm mandalalarda, anlamını en iyi şekilde ortaya çıkarabilen şey sayı sembolizmidir. Yorumlama, üstün (veya başlıca) unsurların her zaman merkeze en yakın olanlar olması şeklinde olmalıdır. Bu nedenle, karenin içindeki daire, dairenin içindeki kareden daha gelişmiş bir yapıdır. Ve kareye olan aynı ilişki üçgen için de geçerlidir; üç sayısı ile dört sayısı arasındaki mücadele, ruhun merkezi unsurları (üçe karşılık gelir) ile çevresel bileşenler, yani düzenli dışsallığın imgesi olarak Ana Noktalar (

dört). Öte yandan dış daire, örtük hareketi aracılığıyla açıların ve kenarların çelişkilerini ve düzensizliklerini geçersiz kılma birleştirici işlevini her zaman yerine getirir. En iyi mandala enstrümanlarından biri olan ShriYantra'nın özellikleri Luc Benoist tarafından açıklanmıştır. İlkel enerjinin metafizik ve ışınlayıcı noktası olan merkezi bir nokta etrafında oluşturulmuştur; ancak, bu enerji belirgin değildir ve bu nedenle merkezi nokta çizimde gerçekten görünmez, ancak görselleştirilmesi gerekir. Etrafında dokuz üçgenden oluşan karmaşık bir desen vardır - aşkın dünyaların bir görüntüsü; bu üçgenlerden dördünün tepesi yukarıyı, diğer beşinin tepesi aşağıyı gösterir. Aradaki -veya ince- dünya, üçgenleri çevreleyen üçlü bir hale ile ima edilir. Sekiz yapraklı bir lotus (yenilenmeyi simgeler), on altı yapraklı diğerleriyle birlikte ve üçlü bir daire, ruhsal dünyanın bu sembolik temsilini tamamlar. Maddi dünyanın içinde var olduğu gerçeği, uzayda yönelimi belirten üç çizgili tırtıklı bir çevre ile ima edilmektedir (6).



Mandorla,
gök ve yer kürelerinin
kesiştiği nokta.

**Mandorla**Dünyanın geometrik sembolü kare (veya küp) ve cennetin sembolü daire olmasına rağmen, bazen iki daire Üst ve Alt dünyaları, yani cennet ve dünyayı sembolize etmek için kullanılır. İki dünyanın birleşimi veya kesişme ve iç içe geçme bölgesi (görünümler dünyası), iki kesişen daireden oluşan badem biçimli bir figür olan mandorla ile temsil edilir. İkonografi amaçları için mandorla dikey olarak çizilebilsin diye, iki daire sol (madde) ve sağ (ruh) olarak kabul edilmeye başlanmıştır. Mandorla ile sembolize edilen varoluş bölgesi, Mars'ın ikiz tepeli Dağı gibi, tüm düalizmin karşıt kutuplarını kucaklar (51). Bu nedenle, aynı zamanda, yükseliş ve alçalışın (görünüş ve kayboluş, yaşam ve ölüm, evrim ve involution) ikili akımları aracılığıyla yaratıcı gücü yeniden üreten sürekli fedakarlığın da sembolüdür. Morfolojik olarak,*Yüce Ana*ve sihirli iplik eğirme makineleriyle (50).

**Mandrake ( Mandrake )**veya**(Mandrake)** Çeşitli özelliklere sahip olması gereken bir bitki büyülü özellikler, köklerinin insan formuna benzemesinden kaynaklanan bir inanç. Mandragora ayrıca, sakalsız ve dağınık saçlı, minik siyah bir adam olarak görünen bir şeytanın hayaletinin adıydı (8). İlkel zihin için mandrake, ruhu olumsuz ve asgari yönleriyle temsil ediyordu.

**İnsan Yiyen Canavar**Çenesinde bir insan bulunan bir canavar, ejderha veya deniz yılanı, bilinçaltının yıkıcı güçleri tarafından yutulma tehlikesini sembolize eder; bu, yalnızca insanın en asil yetenekleri, örneğin aklı veya ahlakı, buna maruz kalabilir. Ortaçağ ikonografisinde, bu canavarın başı cehennemin kapılarının bir alegorisidir.

**Manikürcü**Romanesk süslemede yer alan, pullarla kaplı dört ayaklı ve bir tür Frigya başlığı takan bir kadının başına sahip muhteşem bir varlık. Önemi, sirenle karşılaştırılabilir; pullar her zaman okyanusa, ilkel, Aşağı Sulara gönderme yapar.

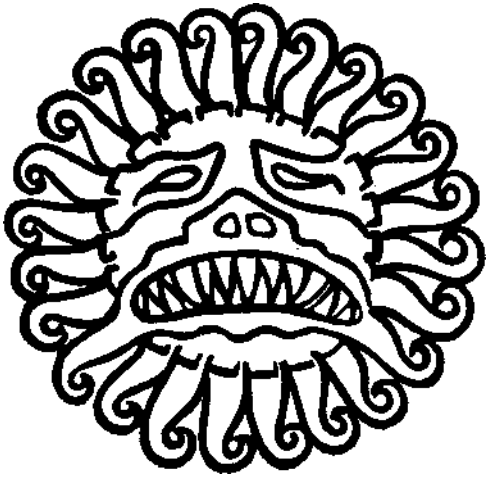
**Evlilik**Simyada, 'Bağlantı'nın sembolü, aynı zamanda sembolik olarak kükürt ve cıvanın birleşimiyle temsil edilir—Kral ve Kraliçe. Jung, bu simyasal önem ile insanın bilinçdışı, dişil yanının ruhuyla olan yakın birliği veya içsel uzlaşması—bireyleşme süreci içinde—arasında bir paralellik olduğunu göstermiştir.

**Mars**Yaratılışın ilkel ve astrobiyolojik anlayışı, bunun yalnızca 'ilkel kurban' yoluyla gerçekleşebileceğidir; benzer şekilde, yaratılmış olan şey yalnızca kurban ve savaş yoluyla korunabilir. Janus'un imgesi veya Mars'ın ikiz tepeli dağı, tersine çevirmenin, yani gelecekteki potansiyellerin Üst, biçimlenmemiş Dünyası ile maddeleşmiş formların Alt Dünyası arasındaki iletişimin sembolleridir. Schneider, bu ilkenin ilkel düzenin karakteristiği olduğunu vurgulayarak, 'katı yasasının her yaşam için bir ölüm talep ettiğini, iyi ve insani amaçlara hizmet etme suç içgüdüsünü yücelttiğini ve yaşamın yenilenmesi çıkarları için sevgi ve nefreti birleştirdiğini' yorumlamaktadır. Varoluş düzenini korumak için tanrılar, yaratılışın başlangıcından itibaren güneşi yutmaya çalışan devler ve canavarlarla mücadele ettiler' - Logos (50). Mars, kozmosun tüm düzenlerinde görülen bu kan dökme zorunluluğunun sürekli enkarnasyonudur. Bu nedenle, Mars'ın erken dönem kültleri bitki örtüsünü benimsedi: Romalı çiftçi hasadının refahı için Mars'a yalvarıyordu (21). Nitelikleri silahlar ve özellikle kılıçtır.

**Bataklık**Schneider'e göre bataklıklar 'ruhun ayrışmasının' bir simgesidir; yani, iki aktif elementin (hava ve ateş) eksikliği ve iki pasif elementin (su ve toprak) kaynaşması nedeniyle bunun gerçekleştiği yerdir. Bu nedenle, efsanelerde, şövalyelik romanlarında vb. bataklıklar bu anlamla görünür. Yuvarlak Masa şövalyesi Gawain'in hikayesinde,

kahraman kendini bir bataklıkta bulur ve bu onun girişimini başarılı bir sonuca ulaştırmadaki yetersizliğini, tıpkı 'kırık kılıcı' onaramadığı zamanki gibi, ima eder.*Aşıklar*Leslie Stevens'ın kaleme aldığı bu romanda, kahramanımız, çöküşünün ve ölümünün habercisi olan, kirletilmiş bir kuleden bataklıkları savunmak zorunda kalır.

**Maske**Tüm dönüşümler aynı anda hem derin bir gizem hem de utanç verici bir şeyle donatılır, çünkü 'başka bir şey' haline gelmek için değiştirilen ve aynı zamanda olduğu şey olarak kalan her şey kaçınılmaz olarak belirsizlik ve ikirciklilik üretecektir. Bu nedenle, metamorfozlar görüş alanından gizlenmelidir ve dolayısıyla maskeye ihtiyaç vardır. Gizlilik, başkalaşıma doğru eğilim gösterir: kişinin ne olduğunun, ne olmak istediğinin olmasına yardımcı olur; ve bu, hem Yunan tiyatro maskesinde hem de Afrika veya Okyanusya'nın dini maskelerinde mevcut olan büyülü karakterini oluşturur. Maske, krizalitle eşdeğerdir. Frazer, bazı Okyanusya halklarının başlangıç törenlerinde kullanılan çok tuhaf maske türlerinden bahsetmiştir: gençler gözlerini



Mithras Maskesi—Güneş'in Pers tasviri.

yüzlerini macun veya çamurdan bir maskeyle kapatırlar ve büyüklerinin bağırarak söylediği emirleri duymazlıktan gelirler. Fakat yavaş yavaş iyileşirler ve ertesi gün yüzlerini (ve bedenlerini) kaplayan kabuktan kendilerini temizlerler; ve inisiyasyonları o zaman tamamlanır (21). Bunun dışında—en temel—sembolik anlam, maske aynı zamanda doğrudan ondan türeyen başka bir sembolik anlam taşıyan bir imgeyi de oluşturur. Maske, sadece bir yüz olarak, yaşam sürecinin güneşsel ve enerjik yönlerini ifade eder. Zimmer'a göre, Shiva aslan başlı, ince gövdeli bir

ied canavar, doymak bilmez iştahı ifade eder. Ve bu yaratık yaratıcısından yutması için bir kurban istediğinde, tanrı ona kendi bedeninden yemesini söyler, canavar da bunu yapar, böylece kendisi sadece bir maskeye indirgenir (60). Kökeni benzer olabilecek bir Çin sembolü, T'ao T'ieh—'dev maskesi'—vardır (5).

**Başhemşire**Dişil ilkeye dayanan tüm sembolik imgelerde çok yaygın bir kişileştirme biçimi; ruh olarak değil, koruyucu anne olarak görünür: Örneğin Gece, Dünya, Kilise veya Sinagog. Şehirler de sıklıkla bir duvar tacı takan matronlar olarak kişileştirilir. Nitelikleri ve özellikleri imgenin sembolik içeriğine son rötuşları ekler (32). Psikolojik olarak konuşursak, matron annenin baskıcı tarafını ifade ediyor gibi görünüyor.

**Konu**Evola'ya göre madde Ay'a, form ise Güneş'e eşdeğerdir.

**Maya**'Ders psikolojik olarak, tanrılar değil sınırlı varlıklar olan kendimize uygulanarak okunabilir. Belirli shakti'mizin (yaşamsal enerjimiz) sürekli yansıtılması ve dışsallaştırılması, "küçük evrenimiz", kısıtlı küremiz ve yakın çevremizdir, bizi ilgilendiren ve etkileyen her ne varsa. Bizler, kayıtsız, tarafsız ekranı ruhumuzun içsel rüyasının film figürleri ve dramlarıyla doldurur ve renklendiririz ve sonra onun dramatik olaylarına, zevklerine ve felaketlerine kurban gideriz. Dünya, kendi içinde olduğu gibi değil, onu algıladığımız ve ona tepki gösterdiğimiz gibi, bizim kendi maya'mızın veya yanılsamamızın ürünüdür. Şeytani veya hayırlı şekiller ve görünümler üreten ve yansıtan, az çok kör yaşam enerjimiz olarak tanımlanabilir. Bu nedenle, kendi Maya-Shakti'mizin ve onun aralıksız ürettiği sinema filminin tutsaklarıyız. . . . En Yüce Varlık, Maya'nın efendisi ve efendisidir. Geri kalanımız... kendi bireysel Maya'mızın kurbanlarıyız. . . . İnsanı böyle bir büyüden kurtarmak... bütün büyük Hint felsefelerinin temel amacıdır.' (60)

**Çayır**Bachelard, bir nehrin sularıyla beslenen çayırın kendi başına bir üzüntü konusu olduğunu ve ruhun gerçek çayırında yalnızca asphodellerin yetiştiğini belirtmiştir. Rüzgarlar çayırda melodik ağaçlar bulmaz, yalnızca tekdüze otların sessiz dalgalarını bulur. Bachelard ayrıca Empedokles'in 'kötü talihin çayırı' (2) tanımından da bahseder.

**Melusina**Efsanelerde bazen siren şeklinde görülen bir peri. Jean d'Arras, bu muhteşem varlıkla özel olarak ilgilendi*Luzignen'in Asil Hikayesi* (1393). Büyük bir felaket gelmek üzereyken üç kez tekrarlanan bir çığlığa ses verirdi. 'Melusina, bir gecede, iz bırakmadan ortadan kaybolan işçi sürüleri tarafından gizemli binaların kurulmasına neden olan kişiydi.

iş tamamlanmıştı. Evlendiğinde, tüm çocuklarının bir fiziksel anormalliği oluyor; aynı şekilde, sihirli binalarının hepsinde, şeytanın her zaman bir taşı eksik olan köprüleri gibi bir kusur oluyor' (16). Melusina, sezgi kehanetsel, yapıcı ve harikulade olduğu ve aynı zamanda zayıf ve kötü olduğu ölçüde, sezgisel dehanın arketipi gibi görünüyor.

**Menhir**Tüm taşlar gibi menhir de litofani fikrini benimser. Özellikle dik durduğu için eril ilke ve uyanıklığın simgesidir. Ayrıca kurban kazığıyla ve dolayısıyla dünya ekseniyle (tüm ilgili sembolleriyle: kozmik ağaç, basamaklar, haç, vb.) ilişkilidir (50). Eliade'nin belirttiği gibi fallik ve koruyucu imalar da vardır
(17).

**Mefistofeles**O, Bütün'den koparak bağımsızlığını ve kendine özgü bireysel karakterini kazanmış olan ruhsal işlevin olumsuz, cehennemsel yönünü temsil eder (32).

**Merkür**Gezegensel tanrı ve adını taşıyan metal. Astronomide, cennetin ve ışığın oğludur; mitolojide, Jüpiter ve Maia tarafından yaratılmıştır. Özünde cennetin habercisidir. Hermes olan Yunanca adı, 'yorumcu' veya 'arabulucu' anlamına gelir. Bu nedenle, ölülerin ruhlarını Aşağı Dünya'ya götürmek onun görevidir. Hekate gibi, genellikle üç biçimlidir, yani üç başlı olarak temsil edilir. Konuşulan sözün gücünü temsil eder - sözün amblemi; ve Gnostikler için o,*spermatikos logoları*evrenin dört bir yanına dağılmış, Merkür'ü akıcılık ve dönüşümle ilgili kavramlarla eşitleyen simyacılar tarafından benimsenen bir fikir (9). Aynı zamanda, yolların (yani potansiyellerin) bir tanrısı olarak görülüyordu (4). Astrolojide 'entelektüel enerji' olarak tanımlanıyor. Sinir sistemi onun tarafından kontrol ediliyor, çünkü sinirler biyolojik düzlemde habercilerdir (40). Muhtemelen, yüce spekülasyonlarıyla Merkür'ün arketipal yapısına en çok nüfuz edenler simyacılardı. Birçok durumda, dönüşüm-özlerini 'canlı gezegen'le, yani metali beyaz ve kesinlikle ay olan tanrıyla özdeşleştirdiler. Ancak, Merkür güneşe en yakın gezegen olduğundan (altınla ilişkili), ortaya çıkan arketipin çift doğası vardır (bir yeraltı tanrısı ve bir göksel tanrı hermafroditi) (32). Merkür (metal), akışkan ve dinamik karakteri nedeniyle bilinçdışını sembolize eder; esasen*dubleks*çünkü bir bakıma aşağı bir varlık, bir şeytan ya da canavardır, ama bir başka bakıma da 'filozofların çocuğu'dur (33). Bu nedenle, sınırsız dönüşüm kapasitesi (tüm sıvılarda olduğu gibi) simyacının maddeyi (ve ruhu) aşağı olandan üstün olana, geçici olandan geçici olana dönüştürme temel amacının simgesi haline geldi.

sabit. Merkür aynı zamanda sınırsız bir nüfuz etme yeteneğiyle de anılır (32). Eş anlamlıları *Canavar hermafrodit* ve *Rebis* ('(bir şey iki katına çıktı') İkizler mitiyle (Atma ve Buddhi) yakın bağlantısını ortaya koyuyor; dişil bir figür olarak temsil edilmesi ve *Dünya Hayvanı* (32) eril ilke tarafından tek başına emilmesinden daha sık ve önemlidir. Bu bağlamda René Alleau simya sürecinin temel aşamalarının şunlar olduğunu hatırlatır: ilk madde, Merkür, Kükürt, *Lapis.* İlk aşama farklılaşmamaya; ikincisi ay ve dişil ilkeye; üçüncüsü eril ve güneşe, dördüncüsü mutlak senteze (Jung'un bireyleşme süreciyle özdeşleştirdiği) karşılık gelir. Merkür'ün nitelikleri kanatlı şapka ve sandaletler, asa, topuz, kaplumbağa ve lirdir (ki bunu icat edip Apollon'a vermiştir) (8).

**Metaller** Astrolojide, gezegenler ve metaller arasındaki benzer ilişkiler nedeniyle bunlara 'karasal' veya 'yeraltı gezegenleri' denir (57). Bu nedenle astrologlar, aynı sayıda küreden etkilenen yalnızca yedi metal olduğunu düşünürler; bu, astrobiyolojik dönemde insanlığın daha fazlasını tanımadığı anlamına gelmez. Piobb'un belirttiği gibi, bazı mühendisler yedi gezegensel metalin on iki çokgen sistemine uygulanabilir bir seri oluşturduğunu belirtmişlerdir (48). Ancak, ilişkiler teorisinin dışında, metaller katılaşmış formdaki kozmik enerjiyi ve dolayısıyla libidoyu sembolize eder. Jung, bu temelde, temel metallerin bedenin arzuları ve şehvetleri olduğunu ileri sürmüştür. Bu metallerden özü çıkarmak veya onları daha yüksek metallere dönüştürmek, yaratıcı enerjiyi duyusal dünyanın zincirlerinden kurtarmaya eşdeğerdir (33), ezoterik gelenek ve astrolojinin 'gezegensel etkilerden' kurtuluş olarak gördüğü şeyle aynı olan bir süreçtir. Metaller, her metalin kendisinden öncekine göre hiyerarşik üstünlüğünü sergilediği, ilerlemenin doruk noktası olarak altının yer aldığı ilerici bir 'seri' içinde gruplandırılabilir. Bu nedenle, belirli ritüellerde, aceminin 'metallerinden' -madeni paralar, anahtarlar, biblolar- kurtulması gerekir, çünkü bunlar onun alışkanlıklarının, önyargılarının ve özelliklerinin vb. sembolüdür (9). Ancak biz, kendi adımıza, gezegenin metalle (Mars'ın demirle) her özel eşleşmesinde, olumlu niteliğinin bir yöne, olumsuz kusurunun ise diğer yöne eğilim göstermesi anlamında, ambitendent'in temel bir unsuru olduğuna inanmaya meyilliyiz. Erimiş metal, simyasal bir semboldür ve *coniunctio oppositorum* (ateş ve suyun birleşimi), cıva, Merkür ve Platon'un ilkel, androjen varlığıyla ilişkilidir. Ve aynı zamanda, maddenin katı veya 'kapalı' özellikleri, onun bir kurtarıcı olarak sembolizmini vurgular - dolayısıyla yukarıda 'Merkür' altında bahsedilen psikopomp Hermes ile bağlantı (32).

Gezegenler ve metaller arasındaki ilişki, aşağıdan yukarıya doğru şöyledir: Satürn-kurşun, Jüpiter-kalay, Mars-demir, Venüs-bakır, Merkür-merkür, Ay-gümüş, Güneş-altın.

**Başkalaşım**Bir varlığın veya bir türün diğerine dönüşümü genellikle Tersine Çevirmenin geniş sembolizmiyle ilgilidir, ancak aynı zamanda ilkel, farklılaşmamış Birlik ile tezahür dünyası arasındaki farkın temel kavramıyla da ilgilidir. Her şey başka bir şeye dönüştürülebilir, çünkü hiçbir şey gerçekte hiçbir şey değildir. Dönüşüm bambaşka bir konudur: Yükselen bir yönde başkalaşımdır, tüm görünümleri Dönüşüm Tekerleği'nin hareket eden kenarından radyal yol boyunca 'Hareket Etmeyen hareket ettiriciye' -mekansal olmayan ve zamansız Merkez'e taşır. 'Merkür'ün ikiyüzlülüğü,' diye yazar Jung, 'aynı anda hem metalik hem de pnömatik doğası, Anthropos gibi son derece ruhsal bir fikrin bedensel, hatta metalik bir madde (altın) ile sembolize edilmesine paraleldir. Kişi yalnızca bilinçaltının ruh ve maddeyi yalnızca eşdeğer olarak değil, aynı zamanda gerçekte aynı olarak görme eğiliminde olduğu sonucuna varabilir ve bu, bazen maddeyi, bazen de ruhu maddeleştirmek isteyen bilincin entelektüel tek taraflılığıyla açıkça çelişir. . . .'

**Minare**Minare, kulenin (yüksekliği nedeniyle) ve belvedere veya gözetleme kulesinin (bilinci simgeleyen) sembollerini kucakladığı için manevi aydınlanmanın sembolik bir meşalesidir. Bu nedenle Güneş şehrinin—veya Kral Arthur'un sarayını yönettiği Camelot'un—simgesel bir figürü olarak görünür. Aynı sembolik anlam bazen kuleler ve sivri tepeler içeren bir ufuk çizgisiyle temsil edilir (4).

**Minotaur** Alt yarısı bir adam ve diğer yarısı bir adam olan muhteşem bir canavar bir boğanın üstüne. Girit Labirenti, minotoru sınırlamak için inşa edilmişti. Canavar etoburdu ve yenilen Atinalılar her yedi yılda bir yedi genç kız ve yedi bakireyi onun yemesi için teslim etmek zorundaydı. Bu haraç üç kez ödendi, ancak dördüncü seferde Theseus, Ariadne ve onun sihirli ipliğinin yardımıyla minotoru öldürdü (8). Haraçlara, canavarlara veya muzaffer kahramanlara atıfta bulunan her mit ve efsane, aynı anda kozmik bir durumu (Gnostik kötü demiurge ve kurtuluş fikirlerini kucaklayan), toplumsal bir ima (örneğin, bir tiran, bir veba veya başka bir düşmanca güç tarafından ezilen bir devlet) ve kolektif veya bireysel olan psikolojik bir önemi (insandaki canavarın baskınlığını ve onun daha iyi tarafının: fikirlerinin, duygularının ve hislerinin haraç ve fedakarlığını ima eden) resmeder. Minotaur, neredeyse son dereceyi temsil ediyor

İnsandaki ruhsal ve hayvansal taraflar arasındaki ilişkilerin ölçeği. Ruhsal olanın baskınlığı şövalye tarafından sembolize edilir; canavarın baskınlığı at veya boğa gövdesine sahip sentor tarafından gösterilir. Başın hayvan benzeri ve vücudun insan benzeri olduğu bunun tersine çevrilmesi, mantıksal uç noktasına taşınan temel güçlerin egemenliğini ima eder. Yedi sayısının sembolizmi (yedi başlı ejderhalarda veya yedi yıllık bir dönemde veya yedi gencin feda edilmesinde olduğu gibi) her zaman temel diziyle bir ilişkiyi ifade eder (yani: haftanın günleri, gezegensel tanrılar, gezegenler ve Kötülükler ve Kardinal Günahlar ve bunlara karşılık gelen Erdemler). Yedi başlı bir canavarı yenmek, gezegenlerin kötü etkilerini fethetmektir (gezegenlerin içgüdülerle ve daha temel güçlerle eşitlenmesinin sonucu olarak).

**Ozan,**Tarot destesinin ilk bilmecesi olan bu ozan figürü, İnsanın orijinal etkinliğinin ve yaratıcı gücünün bir sembolüdür. Tarot kartında yatay sekiz biçiminde bir şapka takmış olarak tasvir edilmiştir (sonsuzluk için matematiksel işaret); bir elinde sihirli bir değnek ('sopa') tutar ve kart destesinin diğer üç sembolü masada ona dönüktür; bunlar karo, maça ve kupaya eşdeğerdir ve değnekle ('sopa') birlikte dört Elemente (ve pusulanın noktalarına) karşılık gelir. Bu özellikler, belirli bir durum üzerindeki ustalığı sembolize eder. Ozanın kıyafeti çok renklidir, ancak baskın renk kırmızıdır ve etkinliği belirtir. Aşkın imalarıyla, bilmece Merkür ile ilişkilidir (59).

**Mucize**Antik Çağ ve Orta Çağ boyunca, bu isim garip ve şaşırtıcı olaylara (hayvanların, bitkilerin ve taşların gizli güçleri, doğal olaylar, 'mucizeler' ve bu varlıkları veya olayları birleştiren veya ayıran sempatiler veya antipatiler) verildi. 'Mirabilia' edebiyatı özellikle Helenistik Mısır'da büyük bir başarı elde etti ve buradan Araplar aracılığıyla Orta Çağ Batı dünyasına geçti. Garip veya şaşırtıcı olaylar sıklıkla geleneksel sembollerdir ve bazen büyü ve simya ile ilişkilendirilmiştir. Rahip Fr. Festugière OP'ye göre*La Révélation d'Hermès Trismégiste*, Demokritosçu Bolus (*C.*MÖ 200), Pseudo-Manetho (MÖ 2.-1. yüzyıllar), Nigidius Figulus (MÖ 1. yüzyıl), Demetrius ve Apollodorus (MS 1. yüzyıl) bu edebiyatın yükselişine büyük katkıda bulundu. Hermetizmle renklendirilmiş bir şekilde gelişmeye devam etti ve en tam ifadesini*Doğa Şeyleri Kitabı*, 7. yüzyılın başlarında Suriye'de yazılmıştır. 'Mirabilia'nın genel sembolik anlamı şüphesiz Eliade tarafından kurulan orji = kaos denklemine karşılık gelir. Bunlar, kısmen çağdaş şiirde, özellikle de

sembolist hareketinki. Öte yandan, 'güçlere' ve hatta tüm varlıkların kişisel psikolojisine, görünümlerine ve niteliklerine olan inanç, Batı dünyasında, Aşağı Orta Çağ, Rönesans ve barok dönemi boyunca kök saldı. Örneğin, Peder JE Nieremberg'in kitabı,*Sympatia Filosofía ve Cosas Antipatia, Naturaleza Artificio ve Dünyanın Doğası Hakkında Bilgiler*1645 yılında Barselona'da yayımlanan "The Journal of the Journal of Social Sciences" bu ideolojik akıma aittir.

**Ayna**Bir sembol olarak, aslında ayna ile aynı özelliklere sahiptir; işlevinin zamansal ve varoluşsal çeşitliliği, öneminin açıklamasını ve aynı zamanda anlamlı çağrışımlarının çeşitliliğini sağlar. Görünür dünyanın biçimsel gerçekliğini yansıtma kapasitesi bakımından hayal gücünün veya bilincin bir sembolü olduğu söylenmiştir. Ayrıca, düşünceyle de ilişkilendirilmiştir, çünkü düşünce -Scheler ve diğer filozoflar için- hem öz tefekkürün hem de evrenin yansımasıdır. Bu, ayna sembolizmini bir yansıtıcı olarak suyla ve Narsis mitiyle ilişkilendirir: Kozmos, insan bilincindeki kendi yansımaları açısından devasa bir Narsis olarak görünür. Şimdi, değişim ve ikame yasalarından etkilenen bir süreksizlik hali olarak dünya, aynada yansıyan bu yarı-negatif, kaleidoskopik görünüm ve kaybolma görüntüsünü yansıtan etkendir. En eski zamanlardan beri aynanın ikircikli olduğu düşünülmüştür. Görüntüleri yeniden üreten ve bir şekilde onları içeren ve emen bir yüzeydir. Efsane ve folklorda, sıklıkla büyülü bir nitelikle donatılır - temel anlamının yalnızca hipertrofik bir versiyonu. Bu şekilde, geçmişte bir zamanda aldığı imgeleri tekrar canlandırarak veya bir zamanlar karşısında duran ve şimdi çok uzakta olan bir nesneyi yansıttığında mesafeleri yok ederek hayaletleri çağırmaya yarar. 'Yok' ayna ile 'insanlı' ayna arasındaki bu dalgalanma, ona bir tür evreleme, dişil ima kazandırır ve bu nedenle - yelpaze gibi - ay sembolizmiyle ilişkilidir. Aynanın ay olduğuna dair daha fazla kanıt, yansıtma ve pasif özellikleriyle sağlanır, çünkü ay güneş ışığını aldığı gibi imgeler alır (8). Yine, ay ile yakın ilişkisi, ilkel insanlar arasında ruhun çokluğunun bir sembolü olarak görülmesi gerçeğiyle gösterilir: hareketliliğinin ve kendisini 'ziyaret eden' ve 'ilgisini' koruyan nesnelere uyum sağlama yeteneğinin. Bazen, ruhun kendisini diğer tarafa 'geçerek' serbest bırakabileceği efsanevi bir kapı biçimini alır: Bu, Lewis Carroll'ın*Alice Harikalar Diyarında Aynanın İçinden.*Bu tek başına, özellikle bazı durumlarda aynaları örtme veya duvara doğru çevirme geleneğini açıklamak için yeterlidir.

evde biri ölür (21). Şimdiye kadar söylediklerimiz hiçbir şekilde aynanın karmaşık sembolizmini tüketmez: yankı gibi, ikizleri (tez ve antitez) ve özellikle alev denizini (ya da bir hastalık olarak yaşamı) temsil eder (50, 51). Loeffler'e göre aynalar bilinçaltı anılar için sihirli sembollerdir (kristal saraylarla karşılaştırılabilir) (38). Özellikle el aynaları gerçeğin amblemleridir (4) ve Çin'de evlilik mutluluğuna yardımcı olma ve şeytani etkilere karşı koruma sağlama gibi alegorik bir işlevleri olduğu varsayılır (5). Bazı Çin efsaneleri 'aynadaki hayvanlardan' bahseder.

**Sis**Sis, belirsiz şeylerin veya hava ve su Elementlerinin bir araya gelmesinin ve evrimsel sürecin her bir yönünün ve her bir özel aşamasının ana hatlarının kaçınılmaz olarak belirsizleşmesinin sembolüdür. 'Ateş sisi', kaos durumunu takip eden kozmik yaşam aşamasıdır (9) ve katı Element'ten önce var olan üç Element'e karşılık gelir - toprak.

**Ökse otu**Meşe ile ilişkilendirilen asalak bir bitki. Kelt druidleri bir zamanlar onu doğurganlık ayinlerinde kullanmak için toplarlardı (8). Yenilenmeyi ve aile hayatının yeniden kurulmasını simgeler (49). Frazer onu Virgil'in yazdığı 'altın dal' ile eş tutmuştur: 'Yeşil yaprakların arasında altın bir ışıkla parıldayan harikulade bir ağaç. Tıpkı, soğuk kış boyunca, kendisini hiç doğurmamış bir ağacın konuğu olan ökse otu, taze yeşilliğini hiç aksatmadan sergiler, kasvetli gövdesini meyvelerinin sarısıyla beneklendirir, tıpkı meşenin yeşil yaprakları arasında altın yapraklar da öyle görünür ve bu altın yapraklar da hafif esintiye fısıldardı' (*Aeneid*, VI). Solmuş ökse otu dalının sarı renginin, sempatik bir büyü süreciyle, gömülü hazineyi keşfetme gücüne sahip olduğu düşünülüyordu (21).

**Maymun**Maymunlar genellikle daha temel güçleri, karanlığı veya bilinçsiz aktiviteyi sembolize eder, ancak bu sembolizm - efsanevi efsanevi varlıklar gibi - iki yönlüdür. Bir yandan, bu bilinçsiz güç tehlikeli olabilirken, bireyi aşağılayabilir, ancak yine de en az beklendiğinde - tüm bilinçsiz güçler gibi - bir nimet de olabilir. Bu nedenle, Çin'de maymuna iyi sağlık, başarı ve koruma sağlama gücü atfedilir, bu şekilde cinlerle, büyücülerle ve perilerle ilişkilendirilir (5).

**Monolit**Mısır hiyeroglif sisteminde, monolit, Osiris tanrısının adıyla ilişkilendirilen ve 'sürekliliği' ifade eden belirleyici bir işarettir. Mitte, Osiris Set (veya Typhon) tarafından öldürülmüş ve İsis tarafından tekrar bir araya getirilmiştir. Bu olayın anısına yapılan tören, diriliş ve sonsuz yaşamın (19) veya çokluğu, parçalanmayı ve dağılmayı dengeleyen birliğin bir işareti olarak bir monolitin (litofanik birliğin sembolü) dikilmesini içeriyordu.

(bu da, çeşitli -mekan- ve geçici -zamanın çokluğuna 'düşmüş' fenomenler dünyasının bir simgesidir). Monolit, şekli ve konumu nedeniyle, menhir örneğinde olduğu gibi, eril, güneşsel ve üreme ilkesine gönderme yapan diğer ikincil anlamlara sahiptir.

**Canavarlar**Bunlar, kaosun bir adım ötesindeki kozmik güçlerin sembolüdür - 'resmi olmayan potansiyellerden'. Psikolojik düzlemde, ruhsal jeolojinin en derin katmanlarını oluşturan, bir volkanın içindeymiş gibi kaynayan ve sonunda korkunç bir hayalet veya aktivite şeklinde patlayan temel güçlere gönderme yaparlar. Diel, bunların dengesiz bir psişik işlevi sembolize ettiğini öne sürer: arzunun duygusal olarak kamçılanması, şımartılmış hayal gücünün paroksismaları veya uygunsuz niyetler (15). O halde, bunlar,*mükemmellik*, 'kahraman'ın ve 'silahlar'ın antitezi veya düşmanı. Çünkü silahlar, tanrı tarafından insana bahşedilen pozitif güçlerdir ve bu, mit ve efsanelerde kahramanlar tarafından kullanılan silahların gizemli, mucizevi veya büyülü bağlamının açıklamasıdır. O halde silahlar, canavarların sembolik antitezidir. Diel, paradoksal olarak, hayali düşmanın -sapkınlık, deliliğin veya kötülüğün büyüsü-*başlı başına*—İnsanın hayatındaki temel düşmandır. Toplumsal düzlemde, bir ülkeyi harap eden canavar motifi, kötü, zalim veya aciz bir hükümdarın talihsiz saltanatının sembolüdür (15). Bir canavara karşı mücadele, bilinci bilinçdışının pençesinden kurtarma mücadelesini ifade eder. Kahramanın kurtuluşu, gün doğumuna, ışığın karanlığa, bilincin veya ruhun bilinçdışının duygusal katmanlarına karşı zaferine karşılık gelir (31). Daha az olumsuz bir anlamda, canavar libido ile eş tutulabilir (56). Canavarlar sembolizmde, Pegasus, anka kuşu vb. gibi tamamen olumlu ve elverişli olan bazı anlamları kapsayan daha geniş bir anlam yelpazesi sağlayan muhteşem varlıklarla yakından bağlantılıdır. Gelenekte bilinen ve sanat tarafından sürdürülen başlıca canavarlardan bazıları şunlardır: sfenks, grifon, siren balığı, siren kuşu, lamia, dört ayaklı başlı kuş, kuş-yılan, kanatlı boğa, ejderha, dev balık, dev deniz yılanı, kimera, Gorgon, minotor, triton, hidra, semender, deniz adamı, harpi, hipogrif, deniz şeytanı ve Öfke (36). Ağzında bir veya daha fazla insan başı bulunan bir canavar, ejderha veya deniz hayvanının başı, cehennemin ortaçağ sembolüdür. Psikolojik olarak, bazı türlerin yıkıcı güçleri tarafından yutulma tehlikesini temsil eder, bu tehlike yalnızca insanın ahlaki duygusu veya aklı gibi daha asil kısımlarını etkileyebilir. Walter Abell için,*Sanatta Kolektif Rüya*(Cambridge, 1957), canavarlar aynı zamanda gizli ve tehlikeli güçleri, daha büyük veya daha büyük bir şekilde sembolize eder

daha az özgürlük durumu, saldırgan ve çirkin yönüyle insan bilinçaltının durumu. Canavarların 7. yüzyıl Anglosakson şiirindeki başlıca karakterler olduğunu belirtiyor,*Beowulf.*İlginç bir karşılaştırma yapar ve daha sonraki tarih öncesinde (Neolitik Çağ, Metaller Çağı) canavarların tanrılara hükmettiğini; Antik Çağ ile Romanesk dönem arasında tanrıların canavarları dengelemeyi başardığını, ancak yine de canavarların önemli bir rol oynadığını (örneğin, dönemin minyatürlerinde ve başkentlerinde ortaya çıktığı gibi) ve Gotik dönemde melek ruhlarının canavarlara galip geldiğini ileri sürer. Birden fazla açıdan, özellikle Blake ve Goya'dan bu yana çağdaş sanat, özellikle sürrealist hareketinde görüldüğü gibi, belirli bir 'canavarların dirilişine' ve canavarsı olana işaret ediyor olarak alınabilir.

**Montsalvat**Kutsal Kase efsanesinde, bu*kurtuluş mons'u*, Hinduların kutup dağı Meru'ya benzer şekilde, 'hiçbir ölümlünün yaklaşamayacağı uzak kıyılarda' bulunan zirve. Yüce ruhsal doyumun sembolüdür.

**Montserrat**Bazı tarih öncesi resimler, çömelmiş bir adamı, ana hatları bir dağın engebeli veya 'tırtıklı' silüetine benzeyecek şekilde tasvir eder. Ve—sadece bir tesadüf olsa da—Montserrat'ın (Barselona yakınlarındaki 'Tırtıklı Dağ') önemi, tam olarak İnsan'ı, fedakarlık yoluyla, cennet ve yeryüzünün dairelerinin kesiştiği noktada (çapraz sembolizme karşılık gelen) marjinal bir konumda yer alan biri olarak sunmasıdır. Aynı zamanda, sirenin bazı ortaçağ tasvirleri*Serra.*

**Ay**Ayın sembolizmi geniş kapsamlı ve çok karmaşıktır. Bu uydunun gücü, Cicero tarafından, 'Ay her ay, bir yılda Güneş tarafından gerçekleştirilen aynı yörüngeyi tamamlar... Çalıların olgunlaşmasına ve hayvanların büyümesine büyük ölçüde katkıda bulunur' gözleminde bulunduğunda fark edilmiştir. Bu, İştar, Hathor, Anaitis, Artemis gibi ay tanrıçalarının önemli rolünü açıklamaya yardımcı olur. İnsan, en eski zamanlardan beri ay ile gelgitler arasındaki ilişkinin ve ay döngüsü ile kadının fizyolojik döngüsü arasındaki daha gizemli bağlantının farkındaydı. Krappe, Darwin ile birlikte, bunun hayvan yaşamının su derinliklerinde ortaya çıkması ve bu kökenin milyonlarca yıldır süren hayata bir ritim kazandırması gerçeğinden kaynaklandığına inanıyor. Gözlemlediği gibi, ay böylece 'Kadınların Efendisi' haline geliyor. 'Ay psikolojisi'ndeki bir diğer temel gerçek, periyodik evrelerine eşlik eden yüzeyindeki belirgin değişimlerdir. Bu evrelerin -özellikle kısmi ve kademeli kaybolma anlamında- Parçalanma miti için ilham kaynağı olabileceğini varsayar (örneğin Zagreus, Pentheus, Orpheus, Actaeon ve Osiris). Aynı şey

'iplikçiler'in mitleri ve efsaneleri için de aynı şey söylenebilir (35). Ataerkillik anaerkilliğin yerini aldığında, aya bir kadınsı karakter ve güneşe bir erkeksi karakter atfedilmeye başlandı.*hieros oyun*, genellikle cennet ve yeryüzünün evliliği olarak anlaşılan, aynı zamanda güneş ve ayın birleşimi olarak da alınabilir. Günümüzde genellikle ay ritimlerinin güneş ritimlerinden önce zaman ölçüsü olarak kullanıldığı kabul edilmektedir ve dirilişle de olası bir denklem vardır - ilkbahar kışı takip eder, çiçekler dondan sonra belirir, güneş gecenin karanlığından sonra tekrar doğar ve hilal ay 'yeni aydan' büyür. Eliade, bu kozmik olaylar ile evrenin periyodik yaratılışı ve yeniden yaratılışı miti arasındaki bağlantıya işaret eder (17). Ayın düzenleyici işlevi, suların ve yağmurların dağılımında da görülebilir ve bu nedenle dünya ile cennet arasında aracı olarak erken bir görünüm kazanmıştır. Ay yalnızca karasal evreleri ölçmek ve belirlemekle kalmaz, aynı zamanda bunları etkinliğiyle birleştirir: yani suları ve yağmuru, kadınların ve hayvanların doğurganlığını ve bitki örtüsünün verimliliğini birleştirir. Fakat her şeyden önce, kimliğini korumayan, fakat açık ve tamamen görünür bir daire olarak şekline 'acı verici' değişiklikler geçiren varlıktır. Bu evreler, yılın mevsimlerine ve insan ömründeki çağlara benzemektedir ve ayın biyolojik şeyler düzeniyle yakınlığının nedenleridir, çünkü o da değişim, büyüme (gençlikten olgunluğa) ve gerileme (olgunluktan yaşlılığa) yasalarına tabidir. Bu, ayın görünmez evresinin insanda ölüme karşılık geldiğine dair efsanevi inancı ve sonuç olarak ölülerin aya gittiği (ve ondan geri döndüğü - reenkarnasyonu kabul eden geleneklere göre) fikrini açıklar. Eliade, 'Ölüm'ün bu nedenle bir yok oluş değil, hayat planının zamansal bir değişikliği olduğunu gözlemler. Ay üç gece boyunca gökten kaybolur, fakat dördüncü gün yeniden doğar. . . . Ölümden sonra aya yolculuk fikri, daha gelişmiş kültürlerde (Yunanistan, Hindistan ve İran'da) korunan bir fikirdir. Pisagor düşüncesi astral teolojiye yeni bir ivme kazandırdı: "Kutsanmışların Adaları" ve tüm efsanevi coğrafya göksel düzlemlere yansıtılmaya başlandı - güneş, ay, Samanyolu. Bu sonraki formüllerde, ayın Ölüler Diyarı veya ruhların yenileyici kabı olarak geleneksel temalarını bulmak zor değildir. (Ama) . . . ay uzayı yükselişte sadece bir aşamaydı; başkaları da vardı: güneş, Samanyolu, "en yüksek daire". Ay'ın organizmaların oluşumuna ve ayrıca ayrışmasına (yeşil renk gibi) başkanlık etmesinin nedeni budur. Kaderi, formları yeniden emmek ve onları yeniden yaratmaktan oluşur. Sadece ayın ötesinde veya üstünde olan, oluşu aşabilir. Dolayısıyla,

Plutarch'a göre, adil olanların ruhları ayda arınırken, bedenleri yeryüzüne ve ruhları güneşe döner.' O halde, ay durumu insan durumuna eşdeğerdir. Meryem Ana, ayın üstünde tasvir edilmiştir, bu da sonsuzluğun değişken ve geçici olanın üstünde olduğunu ifade eder (17). René Guénon, 'ay küresinde' formların çözüldüğünü, böylece üstün durumların aşağıdakilerden ayrıldığını doğrulamıştır; dolayısıyla ayın Diana ve Hekate olarak - göksel ve cehennemsel - ikili rolü vardır. Diana veya Jana, Janus'un dişil biçimidir (26, 17). Kozmik düzen içinde, ay güneşin bir kopyası olarak kabul edilir, ancak azaltılmış bir biçimde, çünkü ikincisi tüm gezegen sistemine hayat getirirse, ay yalnızca kendi gezegenimizi etkiler. Pasif karakteri nedeniyle - ışığını güneşten alması nedeniyle - iki sayısının sembolizmiyle ve pasif veya dişil ilkeyle eş tutulur. Ayrıca Dünya Yumurtası, matris ve tabutla da ilişkilidir (9). Ay'a karşılık gelen metal gümüştür (57). Tezahür eden dünyanın yaşamından ve ateşli aktiviteden sorumlu olan güneşe zıt olarak, doğanın gizli tarafına rehber olarak kabul edilir. Simyada ay, değişken (veya değişken) ve dişil ilkeyi ve ayrıca evrelerinin parçalı doğası nedeniyle çokluğu temsil eder. Bu iki fikir bazen karıştırılmış ve batıl inanç tuzağına düşen gerçek yorumlara yol açmıştır. Örneğin Grönlandlılar, tüm gök cisimlerinin bir zamanlar insan olduğuna inanırlar, ancak özellikle ayı kadınlarını orjilere teşvik etmekle suçlarlar ve bu nedenle onu uzun süre düşünmelerine izin verilmez (8). İslam öncesi Arabistan'da, diğer Sami kültürlerinde olduğu gibi, ay kültü güneş tapınmasına üstün geldi. Muhammed, muskalarda gümüş dışında herhangi bir metalin kullanılmasını yasakladı (39). Ayın bir diğer önemli yönü, geceyle yakın ilişkisi (annelik, sarmalayıcı, bilinçdışı ve ikircikli, çünkü hem koruyucu hem de tehlikeli) ve ışığının sadece yarı yarıya aydınlatan soluk niteliğidir. Bu nedenle ay, ruhsal yaşamın kendini inkarı ile sezginin parlayan güneşi arasındaki ara alan olarak hayal gücü ve fantezi ile ilişkilendirilir. Schneider, ayın şeklindeki kademeli değişimin (disk şeklinden ince bir ışık ipliğine) örneğin müzik aletlerinin yapım biçimini etkileyen mistik bir biçim teorisine yol açmış gibi göründüğü gözlemiyle oldukça ilginç bir morfolojik noktaya dikkat çekmiştir (51). Aynı zamanda, Stuchen, Hommel ve Dornseif, ay şekillerinin İbranice ve Arap alfabelerinin karakterleri üzerindeki etkisinin yanı sıra, aletlerin morfolojisi üzerindeki derin etkilerini de göstermiştir. Eliade, Hentze'nin şu yorumunu alıntılıyor

Tüm düalizmlerin ayın evrelerinde bulduğu etki, tarihsel nedenleri olmasa da en azından efsanevi ve sembolik bir modeldir. 'Alt dünya -karanlık dünyası- ölmekte olan bir ay ile temsil edilir (boynuzlar=çeyrek ay; çift sarmalın işareti=karşı yönlere bakan iki çeyrek ay; sırt sırta üst üste bindirilmiş iki çeyrek = ay değişimi, yaşlı, kemikli bir adamı temsil eder). Üst dünya -yaşam dünyası ve yeni doğan güneş dünyası- bir kaplan (karanlığın ve yeni ayın canavarı) ile çenesinden çıkan bir çocukla temsil edilen insan ile sembolize edilir' (17). Aysal olarak kabul edilen hayvanlar, amfibiler gibi görünme ve kaybolma arasında gidip gelenlerdir; örnek olarak kabuğunu terk edip kabuğuna geri dönen salyangoz; veya kışın kaybolan ve ilkbaharda yeniden ortaya çıkan ayı vb. verilebilir. Ay nesneleri, ayna gibi pasif veya yansıtıcı karakterde olanlar olarak alınabilir; veya yelpaze gibi yüzey alanlarını değiştirebilenler olarak alınabilir. Dikkat çeken ilginç bir nokta ise her iki nesnenin de karakter olarak kadınsı olmasıdır.

**Ay,**Tarot'un on sekizinci bilmecesi. Ay'ın belirsiz ışığıyla dünyadaki nesneleri loş bir şekilde aydınlattığı bir görüntüyü gösterir. Ay'ın altında çamurun üzerinde duran kocaman, kırmızı bir yengeç vardır. Alegori ayrıca güneşin yörüngesini koruyan ve aya havlayan iki bekçi köpeğini gösterir. Arkalarında, solda ve sağda, kare kuleler biçiminde, ten rengi ve altınla çevrili iki kale vardır. Ay, bir kadının ana hatlarını taşıyan gümüş bir diskle temsil edilir. Bu diskten uzun, sarı ışınlar akar ve diğer daha kısa, kırmızımsı ışınlarla karışır. Ters su damlaları havada yüzer, sanki ay tarafından çekilmiş gibidir. Bu, görünüşler dünyasının ve hayal gücünün gücünü ve tehlikelerini gösteren bir sahnedir. Vizyon sahibi kişi, şeyleri ay ışığında görür. Yengeç, Mısır böceği gibi, geçici olanı -simyadaki uçucu elementi- yutmak ve ahlaki ve fiziksel yenilenmeye katkıda bulunmak işlevine sahiptir. Bekçi köpekleri, aya güneş diyarından (logos) uzak durması için bir uyarıdır; diğer yandan kuleler, ayın alanına yaklaşmanın çok gerçek tehlikelerle (ilkel insanın 'ruhunun tehlikeleri') kuşatıldığına dair bir uyarı olarak yükselir. Wirth'in tarif ettiği gibi, kulelerin arkasında bir bozkır ve onun arkasında hayaletlerle dolu bir orman (efsanelerde ve folklorda göründüğü şekliyle 'orman') vardır. Onun ötesinde bir dağ (Schneider'in 'çift tepeli dağ'ı) ve arındırıcı bir su akıntısının sınırında bir uçurum vardır. Bu, şamanların coşkulu yolculuklarında izledikleri rotayı ima ediyor gibi görünüyor. Ay ışığında, bir pencerede saçlarını çözen genç bir kıza şarkı söyleyen bir arpçıyı tasvir eden başka bir eski Tarot kartı daha vardır. Buradaki görüntü, ayın ölümlü özelliklerine gönderme yapar, çünkü arpçı yaygın bir

ölümün (ve ölüm arzusunun) sembolü ve kız şüphesiz ruhun bir sembolüdür. Bu Tarot bilmecesi, özetle, 'güneş yolu'ndan (akıl, düşünce, nesnellik) farklı olarak 'ay yolu' (sezgi, hayal gücü ve büyü) hakkında talimat vermeyi amaçlar; ancak aynı zamanda olumsuz ve ölümcül anlamlarla doludur. Olumsuz anlamda, hataya, keyfi fanteziye, hayal gücüne dayalı duyarlılığa vb. işaret eder (59).

**Anne**Anne sembolleri ilginç bir ikirciklilikle karakterize edilir: anne bazen doğanın imgesi olarak görünür ve tam tersi; ancak Korkunç Anne ölümü simgeleyen bir figürdür (31). Bu nedenle, Hermesçi doktrin 'anneye dönmenin' ölmekle eşdeğer olduğunu savundu. Mısırlılar için akbaba bir anne sembolüydü, muhtemelen cesetleri yediği için (19); ayrıca Hammamit'in (evrensel ruh) ayrı parçalara bölünerek bireysel ruhlar oluşturmasını sağlayan aracı da temsil ediyordu (19). Aynı nedenle, annelik duygusunun ruhun maddi şeylere duyduğu nostaljik özlemle (18) veya ruhun formüle edilmemiş ancak amansız kader yasasına tabi olmasıyla yakından bağlantılı olduğu söylenmiştir. Jung, Jean Thenaud'nun*Cabale'nin Özellikleri*(16. yüzyıldan kalma) aslında kader tanrısı biçiminde temsil edilen bir anne figürü vardır (32). Ayrıca Korkunç Anne'nin,*Meryemana resmi*, yalnızca ölümü değil aynı zamanda doğanın acımasız tarafını da temsil eder - insan acısına karşı kayıtsızlığı (31). Jung ayrıca annenin kolektif bilinçdışının, varoluşun sol ve gece tarafının sembolü olduğunu belirtir - Yaşam Suyunun kaynağı. O, bu imgeyi ilk taşıyanın anne olduğunu savunur*hayvan*Erkeğin, anneden kız kardeşe ve en sonunda sevgiliye geçerek Kadına yansıtması gereken (32). Bachofen'e göre, baskın olarak anneye dayalı bir toplumsal düzen - anaerkil bir toplum - kan bağlarına, yersel bağlılıklara ve doğal olayların pasif kabulüne özel vurgu yapılmasıyla karakterize edilir. Patriarkalar, insan yapımı yasalara saygı, sanat ve zanaat eserlerine öncelik verme ve hiyerarşiye itaat etme ile ayırt edilir (23). Sosyolojik olarak konuşursak, anaerkil toplumlar artık Batı'da mevcut olmasa bile, psikolojik olarak erkek, tüm temellerde dişil ilke tarafından yönetildiği bir aşamadan geçmektedir. Bu aşamadan muzaffer bir şekilde geçmek ve eril ilkeyi yaşamın yol gösterici kuralı olarak yeniden tesis etmek - yukarıda belirtilen karakteristik olarak ataerkil nitelikleri ön plana çıkarmak - bir zamanlar 'ay çalışmasının' güneş çalışmasına dönüştürülmesi veya cıvanın kükürte dönüştürülmesiyle sembolize edilen türden bir başarıyı ifade edecektir. Evola'nın ifadesiyle: 'Toprak ananın sembolleri şunlardır: su, toprağın anası

'Sular, taş, mağara, anne yurdu, gece, derinlik evi ve güç veya bilgelik evi.'

**Toprak yığını**Mısır hiyeroglif sisteminde iki kenarı eksik dikdörtgen biçiminde bir işaret. Maddenin ara aşamalarını sembolize eder ve ilkel suların ve balçığın sembolleriyle ilişkilidir (19).

**Dağ**Dağın sembolizmine atfedilen farklı anlamlar, içsel bir çoğulluktan çok, her bir bileşen öğesinin çeşitli imalarından kaynaklanmaktadır: yüksekliği, dikeyliği, kütlesi ve şekli. İlk fikirden (yükseklik) türeyen yorumlar, dağı ruhun içsel 'yüceliği' ile eşitleyen (56), yani yükseliş kavramını ruhun alemine aktaran Teillard'ınki gibi yorumlardır. Öte yandan simyada, referans neredeyse her zaman içi boş dağa yapılır, içi boş dağ 'filozofların fırını' olan bir mağaradır. Dağın zirvesinden tabanına doğru çizilen dikey ekseni, onu dünya eksenine ve anatomik olarak omurgaya bağlar. Görkemli oranları nedeniyle dağ, Çinliler için İmparatorun büyüklüğünü ve cömertliğini sembolize etmeye başladı; on iki imparatorluk ambleminin dördüncüsüdür (5). Ancak en derin sembolizm, varlığın bir ifadesi olarak kütle kavramını dikeylik fikriyle birleştirerek kutsal bir karakter kazandıran sembolizmdir. Haç veya Kozmik Ağaç örneğinde olduğu gibi, bu dağın konumu dünyanın 'Merkezinde'dir. Aynı derin anlam neredeyse tüm geleneklerde ortaktır: Hinduların Meru Dağı'nı, İranlıların Haraberezaiti'sini, İsraillilerin Tabor'unu, Cermen halklarının Himingbjör'ünü hatırlamak yeterlidir, sadece birkaçını saymak gerekirse. Dahası, Mezopotamya'nın Borobudur gibi tapınak dağları *zigguratlar*veya Kolomb öncesi*teokallis*hepsi bu sembolün örüntüsüne göre inşa edilmiştir. Yukarıdan bakıldığında, dağ giderek genişler ve bu bakımdan kökleri göğe doğru büyürken yaprakları aşağıya doğru bakan ve böylece çokluğu, genişleme, içe dönme ve maddeleşme halindeki evreni ifade eden ters ağaca karşılık gelir. Eliade'nin 'kozmik dağın zirvesi yalnızca yeryüzündeki en yüksek nokta değil, aynı zamanda yeryüzünün göbeği, yaratılışın başladığı nokta' demesinin nedeni budur - kök (18). Zirvenin mistik anlamı ayrıca, cennet ve yeryüzü arasındaki temas noktası veya dünya ekseninin geçtiği merkez olması ve üç seviyeyi birbirine bağlamasından kaynaklanır. Bu arada, aynı zamanda Ters Çevirmenin odak noktasıdır - farklı dünyalar arasındaki ilişkiyi ifade eden muazzam St. Andrew haçının kesişme noktasıdır. Diğer kutsal dağlar Ural-Altay halklarının Sümeru'su (17) ve Müslüman mitolojisindeki Caf'tır -

tek bir zümrütten oluşan*Sahrat*(8). Meru Dağı'nın altından olduğu ve Kuzey Kutbu'nda bulunduğu söylenir (8), böylece Merkez fikrini vurgular ve özellikle onu Kutup Yıldızı ile ilişkilendirir - tüm zamansal ve mekansal şeylerin dünyevi özelliklerinden sıyrılmak için içinden geçmesi gereken 'delik'. Bu kutup dağı, her zaman aynı dünya ekseni sembolizmini taşıyan diğer sembolik geleneklerde de bulunur (25); efsanevi özellikleri, büyük olasılıkla, Kutup Yıldızı'nın sabit konumuna dayanıyordu. Ayrıca 'beyaz dağ' olarak da adlandırılır, bu durumda hem yukarıda belirtilen tüm imalarla temel dağ sembolizmini hem de beyaz rengin (zeka ve saflık) sembolizmini kapsar. Bu, Schneider'in Jüpiter'e karşılık gelen ve bir sayısının ilkesine eşdeğer gördüğü yüce, göksel dağ olan Olimpos Dağı'nın (49) baskın özelliğiydi. İki sayısının sembolizmiyle alakalı başka bir dağ daha var ve o da Mars ve Janus'un dağıdır; yani İkizler burcu olarak; temelde aynı dağın iki farklı yönünü temsil ederler, ancak 'iki dünya' sembolizmini bir araya getirirler.*Atma*Ve*Buda*, ya da belirgin yaratılışın iki temel, ritmik yönü—ışık ve karanlık, yaşam ve ölüm, ölümsüzlük ve ölümlülük. Bu dağın, ikili veya belirsiz anlamına görsel bir ifade kazandırmak için iki zirvesi vardır. Geleneksel, megalitik kültürde, özellikle bir manzara biçiminde sürekli olarak ortaya çıkar ve ilkel düşünce ve sanatta birçok farklı biçimde patlak veren İkizler'in Protean mitini bir kez daha gösterir. Bu dağ aynı zamanda göklerin çemberinin yeryüzünün çemberiyle kesişmesinden oluşan bir mandorla biçimidir ve bu mandorla, sanki, yaşamın zıt kutuplarını (iyi ve kötü, aşk ve nefret, sadakat ve ihanet, olumlama ve olumsuzlama, 2 ve 11 sayıları —ikisi de bir artı bire eşittir—ve son olarak inşa ve yıkım) içeren yaşamın potasıdır. Bu arada, mandorlanın bu her şeyi kapsayan önemine karşılık gelen hayvanlar balina ve köpekbalığıdır (51). Hindu efsanesinde, Indra'nın kalesi bu dağın üzerine inşa edilmiştir; oysa Roma efsanesinde Mars'ın kalesi ve yıldırımın, iki başlı kartalın ve İkizler'in evidir. 'Taş dağ' olarak adlandırılmıştır ve aynı anda hem yaşayanların (dağın dışı) hem de ölülerin (boş iç kısmı) meskenidir (50). Krappe bunu şu gözlemle doğrulamıştır: 'Bir dağın içi sıklıkla Ölüler Diyarı'nın yeri olarak alınmıştır: Kelt ve İrlanda peri tepelerinin ve Asya ve Avrupa'da yaygın olan, bir dağın içinde uyuyan bir demiurge veya kahramanın, bir gün ortaya çıkıp tüm ay altı şeyleri yenilemesi efsanesinin türevidir' (35). Bu mitin, Entanglement miti ile açık bağlantıları vardır - bir ormana ayrılmaz bir şekilde dolanmış kale ve ayrıca

'Uyuyan Güzel' hikayesi. Bu tür mitlerin hepsi, görünüm ve yeniden görünüm arasındaki bir kaybolmanın gizemiyle ilgilidir. Schneider, Mars ile ilişkilendirilen şu meslekleri ve zanaatları listeler: kral, hekim, savaşçı ve madenci ve şehitlik (51). Batı geleneğinde, dağ sembolü, Kutsal Kase efsanesinde Montsalvat ('kurtuluş dağı' veya 'sağlık') olarak görünür - Guénon'a göre, bir 'kutsal ada' olduğu kadar bir 'kutup dağı'dır; ancak her zaman erişilemez veya bulunması zordur (labirentin 'merkezi' gibi) (28). Genel olarak, dağ, tepe ve dağın zirvesi, meditasyon, ruhsal yükselme ve kutsanmışların birliği fikriyle ilişkilendirilir. Ortaçağ amblemlerinde, 'kurtuluş dağı'nın sembolizmi, fleur-de-lis, yıldız, ay hilali, haç, basamaklar, taç, daire, üçgen veya üç rakamı gibi onu aşan tamamlayıcı bir figürle daha da tanımlanır. Bazen Z harfi de görülür ve *Siyon*; benzer şekilde, R, şunun için kısadır: *Yenilenme* (4). Bu sembollerden bazıları, incelemeye değer şiirsel bir işleme kendilerini ödünç vermişlerdir. Dağ, tabiri caizse, dünyevi ve maddi karakterinden sıyrılıp bir fikrin imgesi haline geldiği andan itibaren, bu fikre ait bileşen unsurlar ne kadar çoksa, onun netliği ve gücü de o kadar büyük olacaktır. Bu nedenle, Hindistan'daki Meru Dağı'nın saf, yedi kenarlı bir piramit şekline sahip olduğu düşünülür (yedi gezegensel küreye, yedi temel erdeme ve uzayın yedi Yönüne karşılık gelir) ve her yüzü gökkuşağının renklerinden birine sahiptir. Bir bütün olarak bakıldığında, dağ parlak bir beyazdır ve bu sayede 'kutup dağı' ve bütünlüğün her şeyi kapsayan imgesiyle (aynı zamanda piramit sembolüyle sembolize edilir) eş tutulabilir ve Birliğe doğru yönelir (zirveyle sembolize edilir) - Cusa'lı Nicholas'ın kavramlarından faydalanmak için.

**Ağız** Bedenle ilgili sembolizmde, en temel ilişki organ veya uzuv ile işlevi arasındaki ilişkidir. O halde, Mısır hiyerogliflerinde ağzın konuşma gücünü ve dolayısıyla yaratıcı sözcüğü temsil etmesi gerektiği kendiliğinden açıktır. Bu anlamda, yaratıcı gücün bozulmamış yayılımını temsil eder. Bu hiyeroglifle çok yakından bağlantılı olan bir diğeri, içinde bir güneş diski bulunan bir ağzı gösterir. Öncelikle güneşi temsil eden bu disk, gözle bağlantılıdır, ancak aynı değildir. (Renkli hiyerogliflerde, göz tamamen mavidir, oysa tartışılan işaret, içinde küçük bir kırmızı daire bulunan mavi bir ağızdan oluşur) (19). Guénon, işaretin bu yorumunu (29) destekleyerek, örneğine işaret eder *Mandûkya Upanişad* derin uyku hali ile ilgili olarak, ağzın bütünsel bilinci temsil ettiği söylenir.

ness (26). Eski Ahit'te ağız ve ateş kavramları sıklıkla ilişkilendirilir; 'yutmak' veya 'tüketmek' gibi sıklıkla ikincisine uygulanan sıfatlar, birincisinin işlevlerini açıklar. Bu nedenle efsanedeki ateş püskürten hayvanlar. Jung bu ilişkileri sinestezi ile açıklar ve bunların karakteristik özelliği olarak bir lirle tasvir edilen güneş tanrısı Apollon ile bağlantılı olduğunu öne sürer. Ses çıkarma, konuşma, parlama ve yanma sembolizmleri arasındaki ortak bağlantı, bazı bireylerin sesleri renk olarak deneyimlediği 'renkli duyma' olarak bilinen fenomende fizyolojik bir paralellik bulur. Dahası, İnsanı diğer tüm varlıklardan ayıran iki ana özelliğin konuşma gücü ve ateş kullanımı olması pek de tesadüf değildir. Her ikisi de aslında *mana* (psişik enerji) (31). Sonuç olarak, ağız sembolizminin, ateş sembolizmi gibi, iki yönü vardır: yaratıcı (konuşmada olduğu gibi) ve yıkıcı (yutan). Ve elbette, ağız dış ve iç dünyalar arasındaki birleşme noktasıdır. Bu, iki dünyanın 'birbirine geçmesini' ifade eden üst ve alt diş setleriyle 'canavar ağzı'nın sık sık sembolize edilmesini açıklar: cennet ve dünya veya daha sıklıkla cehennem ve dünya (50). Ortaçağ ikonografisinde, ejderhaların veya büyük balıkların ağızlarının iç dünyaya veya yeraltı dünyasına erişim sağladığına dair bol miktarda örnek vardır.

**Çamur** Çamur, salt alıcı ilkenin (toprak) geçiş ve dönüşüm gücüyle (su) birleşmesini ifade eder. Çamur, her türlü maddenin ortaya çıkışı için tipik ortam olarak kabul edilir (17). Bu nedenle, esneklik onun temel özelliklerinden biridir ve biyolojik süreçler ve yeni oluşan durumlarla benzetme yoluyla ilişkilidir.

**Çokluk** Sembolizm felsefesinin mistik ve emanatistik karakteri göz önüne alındığında, tıpkı Yeni Platonculukta olduğu gibi, Bir'in Yaratıcı ile özdeşleştirilmesi, çokluğun her şeyin Kaynağından en uzak noktayı temsil etmesi gerektiği sonucunu doğurur. Çemberin imgesi birlik ve çokluk arasındaki ilişkiyi ifade etmek için alınırsa, o zaman merkez birliğe karşılık gelir ve dış çevre veya kenar çokluğa atıfta bulunur (Budist Dönüşüm Tekerleği'nde olduğu gibi) (25). Jung, bu ilkeyi psikolog bakış açısından doğrulamış, çokluğun her zaman karakter olarak gerileyen olduğunu gözlemlemiş ve *Hipnerotomachia Poliphili* bir grup kadınla çevrili olarak görünür, bu bilinçaltının doğasının bir göstergesidir - ancak bilinçaltının parçalanmış bir halde ortaya çıkmasıdır. Bu nedenle Yunan maenadları, Erinyeler, Baküsler, harpiler ve sirenler, insanın içsel bütünlüğünün paramparça olduğu bir durumu ifade eder (32). Bu, simyacıları çok ilgilendiren bir şeydir ve çalışmalarının bir kısmı

uçucu (veya geçici ve çok) olanı sabit (istikrarlı veya birleşik) olana dönüştürmek. Çokluğun yaratıldığı bir diğer yol da hiyerarşilerin yaratılmasıdır. Ancak, tüm bunlara ek olarak, çokluğun ve onun sonucu olan çeşitliliğin, bölünmenin olduğu kadar çoğalmanın da ürünleri olabileceğini belirtmeliyiz. Sembolik amaçlar için, çoğalmanın özü bölünmedir. Bir örnek olarak, elma gibi birleşik bir meyvenin aksine, narın çokluğun mükemmel bir örneği olduğunu, çünkü içsel olarak çok sayıda hücreye bölündüğünü öne sürebiliriz. Dolayısıyla çokluğun olumsuz karakteri ve dolayısıyla bireyin bütünlüğünün, dönüştürülene kadar hiçbir değeri olmadığı yönündeki sembolik doktrin - yani, birey kendi içinde uzayda (çokluğa karşılık gelen) ve zamanda (geçiciliğe karşılık gelen) dağılma arzusunu yok edene kadar, böylece en sonunda Bir'in bir imgesine dönüştürülebilir ve böylece ebedi ilkeye asimile edilebilir. Bu, varoluş düzleminde, özellikle de aşkın ahlaki meselelerinin söz konusu olduğu yerde, iz bırakmayı ihmal etmeyen mistik bir eğilimdir. Uçan Hollandalı gibi efsaneler, ruhun eşsiz ruhu arayışında, yoluna çıkan tüm o kusurlu formları ararken yaptığı böyle bir hac yolculuğunun kesin bir örneğini sunar. Parsifal'in 'baştan çıkarmaları' da aynı sembolizme karşılık gelir. Sembolik mücevherler, bütünleşik bir bütün olarak kavranan 'hazine' olarak üniter önemlerini yitirdiklerinde ve çokluğa düştüklerinde, olumsuz ve dikkat dağıtıcı imalar edinirler.

**Ortak Bir Elemanın Çokluğu**Belirli anormal özne tipleri arasında oldukça sık görülen bir rüya, çok sayıda nesne veya insan içerir; hepsi aynı özelliklere sahiptir, yani çok sayıda farklı olgunun bir araya gelmesi yerine tek bir olgunun çoğalmasını içerir. Bu, tüm şeylerin gizli ve temelde korkunç birliğine işaret eden bir semboldür. Şimdi, bu sembole neredeyse her zaman eşlik eden ızdırap, 'tekrarın' (Kierkegaard tarafından incelendiği gibi) ve bu dünyada hüküm süren şeyin çeşitlilik yasası gibi görünmesinin psikolojik bir sonucudur. Ya da başka bir deyişle, çeşitlilik çokluğu haklı çıkarır. Çok sayıda canavar, parçalanma, ayrışma, dağılma ve ayrılma imgeleri olarak kendi sembolizminin çokluğunu ima eder. Bu nedenle karakteristik olarak patolojik bir semboldür.

**Müzik**Müziğin sembolizmi en karmaşık olanıdır ve burada genel fikirlerden daha fazlasını çizemeyiz. Yaratılan sesin tüm bileşen öğelerine nüfuz eder: enstrümanlar, ritim, ton veya tını, doğal gamın notaları, seri desenler, ifade araçları, melodiler, armoniler ve formlar. Müziğin sembolizmine iki temel bakış açısından yaklaşılabilir: ya onu evrenin düzenli deseninin bir parçası olarak görerek, ya da

antik, megalitik ve astrobiyolojik kültürler veya ifade ve iletişim işiyle bağlantılı bir 'yazışma' olgusu olarak kabul ederek. Müzik sembolizminin temel yönlerinden bir diğeri de Pisagor teorisinden kaynaklanan ölçü ve sayı ile bağlantısıdır (27). Müzik aletlerinin kozmik önemi - belirli bir Elemente bağlılıkları - ilk olarak Curt Sachs tarafından *Geist und Werden der Musikinstrumente* (Berlin, 1929). Bu sembolizmde, bir enstrümanın karakteristik şekli tınısından ayırt edilmelidir ve bu iki yön arasında, müzik enstrümanının ve bir bütün olarak müziğin aracı rolünün bir ifadesi olarak muhtemelen önemli olabilecek bazı ortak 'çelişkiler' vardır (çünkü bir enstrüman, ses veya konuşulan söz durumunda olduğu gibi, esasen dinamik bir ilişki veya iletişim biçimidir). Örneğin, flüt fallik ve erkeksi bir şekle ve tiz perdesi ve hafif, gümüşü (ve bu nedenle ay benzeri) tonuyla kadınsı bir yapıya sahiptir; davul ise hazne benzeri şekli sayesinde kadınsı, ancak derin tonlarıyla erkeksidir (50). Müzik sembolizminin kendini ifade etmeyle (ve hatta grafik sanatla) bağlantısı, genellikle hayvanların ritimlerinin ve hareketlerinin, özelliklerinin ve hatta şekillerinin neredeyse tam anlamıyla taklitlerine varan ilkel müzik yapımında açıkça görülmektedir. Schneider, Senegalli birinin 'Leylek Şarkısı'nı söylediğini duyduğunda, ritmin kuşun hareketlerine tam olarak karşılık gelmesi nedeniyle 'dinlerken görmeye' başladığını anlatır. Şarkıcılara bunu sorduğunda, cevapları gözlemini doğrulamıştır. Analoji yasaları göz önüne alındığında, ifadenin sembolik olana aktarıldığı durumlar da bulabiliriz: yani, melodik bir ilerleme bütünüyle belirli tutarlı duyguları ifade eder ve bu ilerleme belirli tutarlı, sembolik biçimlere karşılık gelir. Öte yandan, derin ve tiz tonların dönüşümlü olarak kullanılması bir 'sıçrama', ızdırap ve Tersine Çevirme ihtiyacını ifade eder; Schneider bunun vadi ile dağ arasındaki alanı (dünya ve gökyüzüne karşılık gelir) fethetme fikrinin bir ifadesi olduğu sonucuna varır. Avrupa'da 'yüksek müzik' (yani tiz) ve 'düşük müzik' (düşük tiz) mistik adlandırmasının Rönesans'a kadar sürdüğünü gözlemler. Müzik notalarını renklere veya gezegenlere ilişkilendirme sorusu, müziğin diğer sembolik karşılıkları kadar kesin olmaktan uzaktır. Yine de, fenomenlerde var olan derin, seri ilişki hakkında bir fikir vermeden geçemeyiz: örneğin, pentatonik gamla ilgili olarak genellikle beşli gruplar halinde gruplanmış desenler buluruz; diatonik ve modal gam, yedi notası olduğu için, astrobiyolojik sistemlerin çoğuyla ilişkilidir ve tartışmasız tüm serilerin en önemlisidir; günümüzde on iki notalı seriye doğru olan eğilim, Zodyak burçlarına benzetilebilir. Ancak, şimdiye kadar

müzik sembolizminin bu özel yönü için yeterli kanıt buldu. Yine de, Fransız okültist Fabre d'Olivet tarafından belirlenen yazışmalar şunlardır: Mi—Güneş, fa—Merkür, sol—Venüs, la—Ay, ti—Satürn, do—Jüpiter, re—Mars (26). En azından ifade edici açıdan daha geçerli bir ilişki dizisi, Yunan modlarını gezegenlerle ve belirli yönlerle ilişkilendiren ilişkidir.*ahlak*, şöyle ki: mi-mode (Dorlu) - Mars (şiddetli veya acınası); re-mode (Frigyalı) - Jüpiter (coşkulu); do-mode (Lidyalı) - Satürn (acılı ve üzgün); ti-mode (Hipodorlu) - Güneş (coşkulu); la-mode (Hipodorlu) - Merkür (aktif); sol-mode (Hipoldyalı) - Venüs (erotik); fa-mode (Mixolydian) - Ay (melankoli) (50). Schneider'in müziğin sembolizmi üzerine yaptığı derin araştırmalar bize sağlam temellere dayanıyor gibi görünüyor. Örneğin, do, re, mi, fa notalarıyla oluşturulan tetrakordu, cennet ve dünya arasında bir aracı olarak düşünür; dört nota sırasıyla aslana (cesaret ve gücü ifade eder), öküz (fedakarlık ve görev), insana (inanç ve enkarnasyon) ve kartala (yükselme ve dua) karşılık gelir. Tersine, sol, la, ti, do tarafından oluşturulan tetrakord, önceki tetrakordun bir tür ilahi kopyasını temsil edebilir. Fa, do, sol, re, ateş ve hava Elementlerine ve taş ve metal enstrümanlara karşılık gelen eril elementler olarak kabul edilirken, la, mi, ti, dişildir ve su ve toprak Elementlerine aittir. Müzikologlar tarafından triton (veya artırılmış dördüncü) olarak bilinen fa-ti aralığı, uyumsuzluğuyla ateş ve su Elementleri arasındaki 'acı verici' çatışmayı ifade eder; bu çatışma ölümün kendisinde meydana gelir (50). Burada Schneider'in çalışmalarında geliştirdiği müzik sembolizminin yalnızca birkaç ana hatlarını önerebildik.*Hayvan Sembollerinin Müzikal Kökeni*, kapsamı o kadar geniştir ki, bize özel olarak ima ettiği gibi, tüm sembolik anlamların kökeninde müzikal veya en azından seslerle ilgili olduğuna inanır. Şarkı söylemenin, ardışık, melodik öğelerin uyumu olarak, tüm şeyler arasındaki doğal bağlantının bir imgesi olduğunu ve aynı zamanda, tüm şeyleri birbirine bağlayan içsel ilişkinin iletişimi, yayılması ve yüceltilmesi olduğunu hatırladığımızda, bunu anlamak daha kolay hale gelir. Bu nedenle Platon'un bir ulusun müziğinin karakterinin, Devletin gelenekleri ve kurumları değiştirilmeden değiştirilemeyeceği yönündeki açıklaması (26).

**Müzisyen**Müzisyen, ölüm büyüsünün yaygın bir simgesidir (Yunanlılar tarafından gençken kişileştirilmiştir). İyi bilinen masaldaki Hamelinli Kavalcı, efsanelerdeki ve halk hikayelerindeki arpçı ve citharist, hepsi bu tek simgeye gönderme yapar. Müzik, farklılaşmış veya maddi dünya ile Schopenhauer'ın 'saf iradesinin' farklılaşmamış alemi arasında bir ara bölgeyi temsil eder. Bu nedenle ayinlerde ve ayinlerde kullanılır (ateş ve dumanla birlikte).

# N

**İsimler**Ezoterik düşüncede, isimler burçların bütünleştirici bir ifadesidir (49). İsimlerin kompozisyonuna giren sembolik unsurlar hakkında çok fazla spekülasyon yapılmıştır: grafiksel veya fonetik yönleriyle harfler, benzetmeler, analojiler vb. Örneğin Piobb, Napolyon isminin Korsikaca telaffuzunda Apollon olduğunu ileri sürmüştür*O'N'Apolio*(48). Belirli bir ismin neden bir bireyin kaderini belirlerken bir diğerinin belirlememesi gerektiği sorusu bu çalışmanın kapsamının ötesindedir. Burada kendimizi isimlerin sembolizminin rasyonel temelini ve Mısır'ın 'kelimelerin gücü' fikriyle bağlantısını (Edgar Allan Poe'nun bir şiirinde tanımlandığı gibi) tanımlamakla sınırlamalıyız. Mısır dilinin sembolik doğası göz önüne alındığında, bir ismin asla şansın ürünü olamayacağı, ancak söz konusu ismin yaygın veya özel olup olmadığına bakılmaksızın belirli bir şeyin özelliklerinin incelenmesinin ürünü olabileceği sonucu çıkar. RN ismi (suyun yüzeyinde bir ağız anlamına gelir) 'kelimenin' edilgenlik üzerindeki etkisini temsil eder. Kişisel isimlendirmeyle ilgili olarak, Mısırlılar isimlerinin ruhlarının bir yansıması olduğuna inanıyorlardı. Bu, bir ismin başka bir kişi üzerinde büyülü bir etkiye sahip olabileceği inancına yol açtı. İsmin karakterle (ve kaderle) özdeşleştirilmesi, Osiris'in 'basamakların tepesinde olan' (yani evrimin basamakları) anlamına gelen ismi veya Arabia'nın 'sessizlik içinde yürüyen' anlamına gelen ismi gibi betimleyici isimlerde de yankı buldu. Onomatope, dilin oluşumunda ve ideografik temsilinde bir diğer çok önemli kaynaktı; burada belirli bir varlık, temel yönlerinden biriyle karakterize edilirdi - örneğin aslanın kükremesiyle: veya Mısır dilinde RW (19). Bazı özel isimler için sembolik çıkarımlar öneren, kaba yorumlamanın diğer durumlarında olduğu gibi, okültizm üzerine popüler çalışmaların bazı kökleri otantik sembolizmdedir; ancak sembolizmin gerçek kapsamı konusunda çok katı ve kesin olma tuzağına da düşebilirler. Dil, son bir veya iki yüzyılda, o kadar karmaşık bir gelişme aşamasına ulaştı ki, etimolojinin uygulanan sembolizmi sayısız hataya maruz kalmaktadır.

**Nergis**Joachim Gasquet, Narsissos mitini cinsel düzeyde değil, kozmik düzeyde kadim bir örnek olarak görür ve 'dünyanın, kendini tefekkür eden muazzam bir Narsissos' olduğunu', böylece Narsissos'un bu kendi kendini tefekkür eden, içe dönük ve kendi kendine yeten tavrın bir sembolü haline geldiğini belirtir (Bachelard'ın aktardığına göre, 2).

**Doğa** 12. yüzyıl yazarı Lille'li Alan,*Doğanın Planları*, Doğayı, yıldızları taklit eden mücevherlerle süslenmiş bir taç takan alegorik bir figür olarak tanımlar: on iki taş Zodyak burçlarını sembolize eder ve yedisi Güneş, Ay ve beş gezegeni temsil eder (14). Bu kavram tamamen astrobiyolojik niteliktedir, çünkü sayıların disiplinini canlı varlıklara uygulama ve astral, mineral ve soyut olanı bitki ve hayvan yaşamının yaşamsal güçleriyle aşılama eğilimini paylaşır.

**Kolye**Geniş anlamda, iplikli boncuk kolye çeşitliliğin birleştirilmesini temsil eder, yani tüm çokluğun içsel parçalanması -her zaman olumsuz bir durum- ile sürekliliğin içsel birlik durumu arasında bir ara durumu temsil eder. Bir ip olarak kabul edildiğinde, kolye bağların ve bağların kozmik ve sosyal bir sembolü haline gelir. Genellikle boyun veya göğüste takıldığı için, vücudun o kısımlarıyla ve onlara ait Zodyak işaretleriyle sembolik bir ilişki kazanır. Boyun seksle astrolojik bir ilişkiye sahip olduğundan, kolye aynı zamanda erotik bir bağlantıyı da simgeler.

**Zenci**Zenci imgesi her zaman insanın daha aşağı kısmına, tutkuların alt katmanına gönderme yapar. Psikanaliz tarafından deneysel olarak kanıtlanan bu psikolojik gerçek, paralelini veya kökenini, renkli insanların karanlığın çocukları ve beyaz adamın güneşin veya beyaz kutup dağının çocuğu olduğu geleneksel sembolik doktrinde bulur (49).

**Neptün**İlkel düşüncede, 'Yukarı Sular'ın sembolik yönüyle cennetin tanrısıydı, yani bulutların ve yağmurun tanrısıydı. Daha sonra tatlı ve bereketli suyun tanrısı oldu. Son olarak, denizin tanrısı olarak görüldü. Bu gelişmede yalnızca kronolojik ve tarihsel bir ilerleme çizgisini değil, daha da önemlisi, sonunda Neptün'ün karakterine dahil olan 'düşüş' mitinin ruhsal bir yansımasını izleyebiliriz. Bu 'iniş' bakış açısından görülen üç çatallı zıpkın, şimşekle eşdeğer tutulabilir. Charles Ploix, *Doğa ve Tanrı*, diğer yandan, üç çatallı mızrağı su kehanetinde kullanılan sihirli değnekle özdeşleştirir (2). Simyacılar için Neptün, suyun bir simgesiydi. Üç çatallı mızrağın dışında, onun nitelikleri deniz atlarıdır (8), kozmik güçleri ve köpüklü dalgaların yükselen ritmini ifade eder. Psikanalistlerin okyanusun bilinçdışının bir simgesi olduğunu keşfetmeleri, aynı zamanda, Neptün'ün bireyin en derin katmanları ve evrensel ruhla ilişkisini tartışmasız bir şekilde kanıtlamıştır. Bu nedenle Diel, Neptün'ün, Plüton gibi, ruhun olumsuz yönünü simgelediği sonucuna varabilir. O, bilinçaltının derinliklerinin ve hayatın çalkantılı sularının kralıdır; fırtınaları serbest bırakan odur -ruhun tutkularını temsil eder- özellikle de yok edici olarak aşırı rolünde. Diel

Üç çatallı mızrağı, ruhun üç 'hayati dürtüsünün' (korunma, üreme ve evrim) bozulmasından kaynaklanan üçlü günahın bir simgesi olarak görür ve üç çatallı mızrağın aynı zamanda Şeytan'ın bir niteliği olduğunu ekler (15).

**Açık**Ağ, sembolik kurdele demetinin, yay ve bağın aşırı ifade biçimidir ve bu nedenle Dolaşma ve Yutma sembolizmleriyle yakından bağlantılıdır. Varuna (18) gibi Uranüs tanrılarının ve bilinçaltının sularında balık tutanların silahıdır. Su ve bilgelik tanrısı Ea, ilkel canavarlarla yüz yüze savaşmadı, onları kurnazlıkla tuzağa düşürdü. Marduk'un Tiamat'la mücadelesindeki silahı yine bir ağdı, büyü otoritesinin bir sembolüydü (17). Ağ ile cennet arasındaki bağlantı, aşağıdaki pasajda açıklanmıştır: *Tao Te Ching*: 'Cennetin ağı', yani yıldızların ve takımyıldızların ağı, 'geniş örgülüdür ancak hiçbir şeyin geçmesine izin vermez' (58). Buradaki sembolizm, bireyin kendi çabalarıyla (veya elbette intihar ederek) evrenden kaçmasının mümkün olmadığı fikrini çarpıcı bir şekilde göstermektedir. Tanrı bizi gücüyle bağlamıştır ve geri çekilmek veya ayrılmak bizim kapasitemizin ötesindedir.

**Gece**Gece, edilgen ilke, dişil ve bilinçdışı ile ilişkilidir. Hesiod, ona 'tanrıların annesi' adını verdi, çünkü Yunanlılar gecenin ve karanlığın her şeyin yaratılışından önce geldiğine inanıyorlardı (8). Bu nedenle, gece -su gibi- doğurganlığın, potansiyelin ve filizlenmenin ifadesidir (17); çünkü henüz gündüz olmasa da, gün ışığının vaadi olduğu için bir önsezi halidir. Sembolizm geleneği içinde ölüm ve siyah renkle aynı öneme sahiptir.

**Gece-Deniz Geçişi**Sembolizm eserlerinde sıkça görülen bu ifade, güneşin alt uçurumdan gece boyunca geçtiği ve orada öldüğü (bazen gerçek bir ölüm ve ardından diriliş olarak düşünülen ve diğer zamanlarda tamamen mecazi olarak düşünülen) eski kavramdan kaynaklanır. Bu uçurum, alt okyanus veya yeraltı gölü anlamında üçüncü veya cehennem seviyesinin su derinlikleriyle ilişkilendirilmiştir. Leo Frobenius'a göre, *Das Zeitalter des Sonnengottes*, tüm denizci tanrılar güneş sembolleridir. Geçişleri için bir sandığa, sepete veya sandığa kapatılırlar (anne göğsünü sembolize eder) ve çeşitli tehlikelere maruz kalırlar. Yolculuklarının yönü her zaman güneşin görünür, günlük seyrine terstir. İşte Frobenius'un bu temel yolculuğun arketipal avatarları hakkında verdiği açıklama: 'Bir kahraman Batı'da bir deniz canavarı tarafından yutulur. Hayvan karnında onunla birlikte Doğu'ya doğru yolculuk eder. Yolculuk sırasında kahraman canavarın karnında bir ateş yakar ve açlık hissederek kalbinden bir dilim keser. Kısa bir süre sonra balığın karaya ulaştığını görür; sonra balığın etini kesmeye başlar

hayvan dışarı çıkabilene kadar. Balığın karnında o kadar sıcaktı ki saçları döküldü. Genellikle kahraman kendisinden önce yutulanları serbest bırakır ve onlar da kendisiyle birlikte kaçarlar' (31). Bu temel durum birçok efsane ve halk hikayesinde çeşitli biçimler alır, ancak yutma, hapsetme, büyüleme ve kaçış gibi temel özellikler her zaman mevcuttur. Jung için bu sembol, Virgil ve Dante'nin tanımladığı yolculuklarla karşılaştırılabilir bir tür Cehenneme Yolculuk ve ayrıca Ruhlar Ülkesine bir tür yolculuk veya başka bir deyişle bilinçdışına bir dalıştır (33). Ancak karanlığın ve su derinliklerinin bilinçdışını sembolize etmesinin yanı sıra ölümü de simgelediğini eklemeye devam ediyor - tam bir olumsuzlama anlamında değil, yaşamın diğer tarafı (veya gizli halindeki yaşam) ve uçurumdaki meskeninden bilinç üzerinde büyüsünü uygulayan gizem olarak. Yolculuğun sonu, dirilişi ve ölümün üstesinden gelmeyi ifade eder (ve aynı şey bir rüyanın veya bir hastalığın sonu için de geçerlidir). Bununla sembolik olarak ilişkili olan, Yusuf'un kardeşleri tarafından çukura atılması ve Yunus'un balinanın karnında olması hikayesidir (32) (Resim XXX).

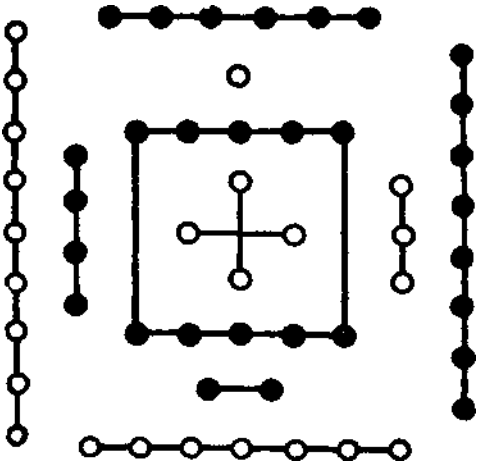
**Hiçlik**Upanişadlar, uyanıklıktan (nesnel biçimlerle doludur) veya derin, öznel dürtülere göre düzenlenmiş gündüz düşlerinden, imgelerden yoksun, en yoğun karakterdeki rüyalarda deneyimlenen en derin bilinç durumuna kadar çeşitli farklı bilinç durumları ortaya koymuştur. Bu son durum doğrudan mistik hiçlik fikriyle ilişkilidir. Nirvana kavramını doğru bir şekilde kavramak ve kendini yok etmenin coşkusunu anlamak için, bu oryantal 'hiçliğin' mutlak olumsuzlama olmadığını (her şeyin ölümü değil), farklılaşmama veya başka bir deyişle çatışmaların ve karşıtlıkların yokluğu ve dolayısıyla acı ve dinamizmin sürgünü olduğunu fark etmek çok önemlidir. Guénon, bu Hindu doktrinini açıklarken şu yorumu yapar: 'Bu durumda, bireysel tezahürler de dahil olmak üzere, hem dışsal hem de içsel, farklı tezahür nesneleri yok edilmez, fakat birincil modda varlığını sürdürür, artık ayrımın ikincil veya rastlantısal yönü altında kavranmadıkları gerçeğiyle birleşmiştir; zorunluluktan dolayı kendilerini Benliğin olasılıkları arasında bulurlar ve Benlik, bütünsel Bilgide "ayrımsız bir şekilde" görüldüğü gibi, tüm bu olasılıkların kendisinde bilincinde kalır' (26). Hiçliğin 'nesnel olmayan gerçeklik' olarak bu kavramı -ve dolayısıyla tarif edilemez- muhtemelen Orta Doğu ve İran yoluyla İbrani mistiklerine ulaşmıştır. 13. yüzyılda Barselona'da yaşayan Haham Joseph ben Shalom'a göre, Tanrı'nın vahyinin diğer sembolik tanımlarından daha fazla, varoluşun her uçurum çatlağında belirgin olan mistik hiçlikle ilgili olana özel dikkat gösterilmelidir. Gerçekliğin her dönüşümünde, her krizde veya acı anında şunu öne sürüyor:

Her başkalaşımda veya form değişikliğinde veya bir şeyin durumu her değiştiğinde, Hiçlik uçurumu mistik bir an için aşılır ve görünür hale getirilir, çünkü hiçbir şey, doğu mistiklerinin Hiçlik adını verdiği mutlak varlık bölgesiyle temas kurmadan değişemez (ilgili pasaj GG Scholem tarafından alıntılanmıştır)*Yahudi Tasavvufunda Başlıca Eğilimler*). İbranice'de 'hiçbir şey'in olmadığını göstererek bunu doğrulamaya yarayan bir Kabalistik anagram vardır.*Aman,*ve aynı harflerin 'ben' kelimesini oluşturduğu—*Ani.*

**Çıplaklık**Arasındaki ayrım*çıplaklar sanal olarak*(saflık ve masumiyet) ve *Nuditas Criminalis*(şehvet düşkünlüğü ve boş teşhircilik) Orta Çağ'da Hıristiyanlar tarafından açıkça belirlenmişti. Dolayısıyla her çıplak her zaman ikircikli bir anlama sahip olmalı ve belirsiz bir duyguyu ima etmelidir: bir yandan, kişinin düşüncelerini salt fiziksel güzelliğin saf zirvelerine ve (Platoncu anlamda) ahlaki ve ruhsal güzelliğin anlaşılmasına ve onunla özdeşleşmeye doğru yükseltir; ancak, diğer yandan, tümüyle insani olan yükünü -bilinçli zihnin kontrolü dışındaki dürtülere dayanan irrasyonel çekiciliğini- asla tamamen kaybedemez. Açıkça, ister doğada ister sanatta ortaya çıkan insan formu, tefekkür edende bir tutumu veya diğerini uyandırır.

**Sayılar**Sembolizmde sayılar yalnızca niceliklerin ifadeleri değil, her biri kendine özgü bir karaktere sahip fikir kuvvetleridir. Gerçek rakamlar, olduğu gibi, yalnızca dış giysilerdir. Tüm sayılar bir sayısından türetilmiştir (bu, mistik, hiçbir büyüklüğü olmayan tezahür etmemiş noktaya eşdeğerdir). Bir sayı birlikten ne kadar uzaksa, maddeye, içe dönük sürece, 'dünyaya' o kadar derinden dahil olur. Yunan sistemindeki ilk on sayı (veya doğu geleneğinde on iki) ruha aittir: bunlar varlıklar, arketipler ve sembollerdir. Gerisi bu temel sayıların kombinasyonlarının ürünüdür (44). Yunanlılar sayıların sembolizmiyle çok meşguldüler. Örneğin Pisagor, 'Her şey sayılara göre düzenlenmiştir' gözleminde bulunmuştur. Platon sayıyı uyumun özü, uyumu da kozmosun ve insanın temeli olarak gördü ve uyum hareketlerinin 'ruhumuzun düzenli dönüşleriyle aynı türden olduğunu' ileri sürdü (24). Sayı felsefesi İbraniler, Gnoptikler ve Kabalistler tarafından daha da geliştirildi ve simyacılara da yayıldı. Aynı temel, evrensel kavramlar doğu düşüncesinde de bulunur -örneğin Lao-tse: 'Bir iki olur; iki üç olur; ve üçlüden bir gelir' -yeni birlik veya yeni düzen- 'dört gibi' (Maria Prophetissa) (32). Modern sembolik mantık ve gruplama teorisi nicel olanın nitel olanın temeli olduğu fikrine dayanır. Pierce, doğa ve insan ruhunun yasalarının bu aynı ilkelere dayandığını ve aynı çizgiler boyunca düzenlenebileceğini öne sürer (24). Temel

birlik ve çokluğun sembolleri, çift sayılara (olumsuz ve pasif ilkeyi ifade eden) ve tek sayılara (olumlu ve aktif) bağlı başka bir genel sembolizm vardır. Dahası, sayısal seri, göz ardı edilmemesi gereken sembolik bir dinamizme sahiptir. Birinin



Sayılara dayalı oryantal tılsım

ikiyi doğurur ve iki üçü yaratır, her varlığın sınırlarını aşmaya veya zıttıyla yüzleşmeye meyilli olduğu öncülüne dayanır. İki unsur olduğunda, üçüncüsü ilk ikisinin birleşimi olarak ve sonra üç olarak görünür, sırayla ilk üçü arasındaki bağlantı olarak dördüncü sayıyı ortaya çıkarır, vb. (32). Birlik ve ikiliğin yanında (çatışmayı, yankıyı ve ilkel çoğalmayı ifade eder), üçlü ve dörtlü başlıca gruplardır; toplamlarından yedili gelir; ve çarpımlarından on ikilik gelir. Üç, yedinin daha doğrudan türevidir (çünkü ikisi de eşit değildir) ve dört, on ikiyle daha yakından ilişkilidir (ikisi de çift sayılardır). Genel sembolizmler şunlardır: Üçlü, entelektüel veya ruhsal düzeni; dörtlü, karasal düzeni; yedili, gezegensel ve ahlaki düzeni; on ikilik, evrensel düzeni temsil eder. İşte her sayının en genel kabul görmüş sembolik anlamları; Paneth'in psikolojik teorisinin kısa bir özetine temel teşkil edecektir.

*Sıfır*Varolmayan, zıttı ve yansıması olarak birlikle gizemli bir şekilde bağlantılıdır; gizli ve potansiyelin simgesidir ve 'Orfik Yumurta'dır. Varoluştaki insanın bakış açısından, ölümü, içinde bulunduğu durum olarak simgeler.

yaşam güçleri dönüştürülür (40, 55). Dairesel biçimi nedeniyle sonsuzluğu simgeler.

*Bir* Varlığın (40) ve insanlara ruhsal özün vahyedilmesinin simgesidir. Parçalara bölünerek çokluğa (43) yol açan etkin ilkedir ve mistik Merkez (7), Işıldayan Nokta ve Yüce Güç (44) ile eş tutulmalıdır. Ayrıca ruhsal birliği temsil eder - tüm varlıklar arasındaki ortak temel (55). Guénon, İslami mistik düşünürlerden sonra birlik ile bir arasında bir ayrım yapar: birlik, kendi içinde mutlak ve eksiksiz olması, ne ikiyi ne de düalizmi kabul etmemesi bakımından birinden farklıdır. Dolayısıyla birlik, ilahiliğin simgesidir (26). Bir, ışıkla da eş tutulur (49).

*İki* İki, yankı, yansıma, çatışma ve karşıtlık veya zıtlık anlamına gelir; veya dengedeki kuvvetlerin anlık durgunluğu (43); ayrıca zamanın geçişine de karşılık gelir - arkadan öne doğru giden çizgi (7); geometrik olarak iki nokta, iki çizgi veya bir açıyla ifade edilir (44). Ayrıca maddenin ilk çekirdeğinin, yaratıcıya karşıt doğanın, güneşe karşıt ayın sembolüdür (55). Tüm ezoterik düşüncede iki, uğursuz olarak kabul edilir (9): gölgeyi (49) ve tüm şeylerin biseksüelliğini veya ikiliği (İkizler burcunun temel mitiyle temsil edilir) ölümsüz ile ölümlü veya değişmeyen ile değişen arasındaki bağlantı bağı anlamında (49) çağrıştırır. Megalitik kültürdeki mistik manzara sembolizminde iki, sembolik Tersine Çevirmenin odak noktası olan mandorla biçimli dağla ilişkilendirilir, yaşamın potasını oluşturur ve iyi ve kötü, yaşam ve ölüm gibi iki zıt kutbu içerir (51). O halde İki, yaşam ve ölümle ilişkilendirilen sayıdır. *Yüce Ana* (51).

*Üç* Üç, ruhsal sentezi sembolize eder ve her bir dünyanın yaratılışının formülüdür. İkiliğin ortaya koyduğu çatışmanın çözümünü temsil eder (43). Doğum, zirve ve inişten oluşan bir yarım daire oluşturur (7). Geometrik olarak üç nokta ve üçgenle ifade edilir (44). İkilik üzerine birliğin eyleminin harmonik ürünüdür (55). Temel ilkelerle ilgili sayıdır (41) ve yeterliliği veya kendi içindeki birliğin büyümesini ifade eder (9). Son olarak, cennet (51) ve Teslis kavramlarıyla ilişkilendirilir.

*Dört* Dünyayı, karasal alanı, insan durumunu, bütünün 'minimum' farkındalığının dışsal, doğal sınırlarını ve son olarak rasyonel örgütlenmeyi simgeler. Kare ve küp ile, dört mevsimi ve pusulanın noktalarını temsil eden haç ile eş tutulur. Birçok maddi ve manevi form dörtlüye (43) göre modellenmiştir. Somut başarı (55) ve Elementler (41) ile ilişkilendirilen sayıdır. Mistik düşüncede tetramorfları temsil eder.

*Beş*İnsanın, sağlığın ve sevginin ve madde üzerinde etki eden özün sembolüdür. Vücudun dört uzvunu ve onları kontrol eden başı ve aynı şekilde dört parmağı ve başparmağı (43) ve dört ana noktayı merkezle birlikte (7) içerir.*hieros oyun*Beş sayısıyla ifade edilir, çünkü cennet ilkesinin (üç) cennet ilkesiyle birleşmesini temsil eder.*Yüce Ana*(iki). Geometrik olarak, pentagram veya beş köşeli yıldızdır (44). Organik doğanın ortak bir özelliği olan beşgen simetriye, altın orana (Pisagorcular tarafından belirtildiği gibi) (24) ve maddenin beş 'formunu' temsil eden beş duyuya (55) karşılık gelir.

*Altı*İkirciklilik ve denge sembolü olan altı, iki üçgenin (ateş ve su) birleşimini içerir ve dolayısıyla insan ruhunu ifade eder. Yunanlılar bunu hermafroditin sembolü olarak görüyorlardı (33). Uzayın altı Yönüne (her boyut için iki tane) (7) ve hareketin durmasına (Yaratılış altı gün sürdüğü için) karşılık gelir. Dolayısıyla deneme ve çaba ile ilişkilendirilir (37). Ayrıca bekaretle (50) ve terazilerle ilişkili olduğu gösterilmiştir. *Yedi*

Mükemmel düzenin, tam bir dönemin veya döngünün simgesidir. Üçlü ve dörtlü birleşimi içerir ve bu nedenle olağanüstü bir değere sahiptir (43). Uzayın yedi Yönüne (yani altı varoluşsal boyut artı merkez) (7), yedi köşeli yıldıza, kare ile üçgenin, ikincisini birincisinin üzerine bindirerek (dünyanın üzerindeki gökyüzü gibi) veya içine yazarak uzlaştırılmasına karşılık gelir. Müzik notalarının, renklerin ve gezegen kürelerinin (55) temel serisini ve bunlara karşılık gelen tanrıları oluşturan sayıdır; ayrıca büyük günahların ve onların karşıt erdemlerinin (41) de sayısıdır. Ayrıca üç boyutlu haça (38) karşılık gelir ve son olarak acının simgesidir (50).

*Sekiz*İki kare veya sekizgenle (44) ilişkili olan sekizgen, kare (veya dünyevi düzen) ile daire (ebedi düzen) arasındaki ara formdur ve sonuç olarak yenilenmenin bir sembolüdür. Şekli sayesinde, rakam, karşıt güçlerin dengelenmesini veya ruhsal gücün doğal olana eşdeğerliğini ifade eden, caduceus'un birbirine geçmiş iki yılanıyla ilişkilendirilir (55). Ayrıca, yine şekli nedeniyle, göklerin ebediyen sarmal hareketini sembolize eder (çift sigmoid çizgiyle de gösterilir - sonsuzluğun işareti) (9). Yenilenme ima ettiği için, sekiz Orta Çağ'da vaftiz sularının bir amblemiydi. Dahası, ortaçağ mistik kozmogonisinde gökkubbenin sabit yıldızlarına karşılık gelir ve gezegensel etkilerin üstesinden gelindiğini gösterir.

*Dokuz*Üçlü üçgen ve üçlünün üçlenmesi. Bu nedenle üç dünyanın tam bir görüntüsüdür. Birliğe geri dönmeden önce sayısal serinin son sınırıdır (43). İbraniler için gerçeğin simgesiydi,

çoğaltıldığında kendini yeniden üretmesi (mistik eklemede) gerçeğiyle karakterize edilir (4). Tıbbi ritüellerde, sembolik sayıdır *mükemmellik*, çünkü üçlü sentezi temsil eder, yani bedensel, zihinsel ve ruhsal her düzlemdeki eğilimi (51).

*On* Ondalık sistemlerde, birliğe dönüşün simgesi. *Tetraktis* (nokta üçgeni—dört, üç, iki, bir—on eder) dört ile ilişkilidir. Aynı zamanda manevi başarının ve çift (veya ikircikli) bir sayı olarak veya yeni, çoklu bir dizinin başlangıcı olarak işleviyle birliğin sembolüdür (44). Bazı teorilere göre, on evrenin bütünlüğünü sembolize eder—hem metafizik hem de maddi—çünkü her şeyi birliğe yükseltir (9). Antik doğu düşüncesinden Pisagor okuluna ve St. Jerome'a kadar, mükemmellik sayısı olarak bilinirdi (50).

*On bir* Geçişin, aşırılığın ve tehlikenin, çatışmanın ve şehitliğin sembolü (37). Schneider'e göre, bunda cehennemsel bir karakter vardır: mükemmellik sayısından fazla olduğu için -on- bu nedenle inkontinansı temsil eder (50); ancak aynı zamanda, iki gibi, mandorla biçimli dağa, sembolik Ters Çevirme ve antitezin odak noktasına karşılık gelir, çünkü bir artı birden oluşmuştur (bir bakıma iki ile karşılaştırılabilir) (51).

*On iki* Kozmik düzen ve kurtuluşun simgesidir. Zodyak burçlarının sayısına karşılık gelir ve tüm on iki takımyıldızının temelidir. Buna uzay ve zaman kavramları ve tekerlek veya daire bağlanmıştır.

*On üç* Ölüm ve doğumun, yeniden başlamanın simgesidir (37). Bu nedenle olumsuz etkileri vardır.

*On dört* Birleşme ve örgütlenmeyi (37) ve ayrıca adalet ve ölçülülüğü (59) temsil eder.

*On beş* belirgin bir şekilde erotiktir ve şeytanla ilişkilendirilir (59).

*Diğer Sayılar* On altıdan yirmi ikiye kadar olan sayıların her biri Tarot destesinin karşılık gelen kartıyla ilişkilidir; ve bazen anlam, onu oluşturan birimlerin sembollerinin birleşmesinden türetilir. Bu birleşmenin meydana gelmesinin iki yolu vardır: mistik eklemeyle (örneğin, 374=3+7+4=14=1+4=5) veya ardışık olarak, bu durumda sağdaki rakam, soldaki sayının belirttiği bir durumun sonucunu ifade eder (bu nedenle 21, bir çatışmanın -iki- çözümüne -birliğe indirgenmesini ifade eder). Bu sayılar ayrıca geleneksel kaynaklardan alınan ve içsel sembolizmlerinden uzak belirli anlamlara sahiptir: örneğin, 24, Sankhya felsefesinde kutsal sayıdır ve 50, Yunan mitolojisinde çok yaygındır -örneğin elli Danaid, elli Argonaut, Priam ve Aegyptus'un elli oğlu vardı- bir sembol olarak, Helen mitlerinin çok tipik olan erotik ve insani olanın o güçlü niteliğinin bir sembolü olarak önerebiliriz. Belirli bir sayının tekrarı stres yaratır

niceliksel gücü ancak manevi onurundan uzaklaştırır. Bu nedenle, örneğin, 666 Canavarın sayısıydı çünkü 6 yediden aşağı olarak kabul ediliyordu (37). Çoklu bir sayının içinde çeşitli türde sembolik anlamlar bulunduğunda, bu sayının sembolizmi buna göre zenginleştirilir ve güçlendirilir. Bu nedenle, 144 çok elverişli kabul edildi çünkü toplamı 9'du (1+4+4) ve 10 ve 4'ün katlarını ve dörtlüyü de içeriyordu (37). Dante, *İlahi Komedya*, sayı sembolizmine sıklıkla başvurur (27).

Ludwig Paneth'in sayılar üzerine çalışması sembolizmle ilgili olmaktan çok, psikolog bakış açısından sayıların ortalama insanların takıntılarında ve rüyalarında göründükleri gibi normal yorumlanmasıyla ilgilidir. Sonuçları şu şekildedir:

*Bir* nadiren görünür, ancak göründüğü yerlerde iyi ve kötüden önce gelen cennetsel duruma atıfta bulunur; yani ikilikten önce gelir.

*İki* karşıtlığı veya insanın ayrı varoluş deneyimini, beraberinde getirdiği sorunları, kaçınılmaz analizleri, bölünmeyi, içsel parçalanmayı ve mücadeleyi ifade eder.

*Üç* biyolojik sentez, doğum ve bir çatışmanın çözümünü ifade eder.

*Dört*, bir tür çift bölünme (iki ve iki) olarak, artık ayrılığı (iki sayısı gibi) değil, ayrı olanın düzenli düzenlemesini ifade eder. Bu nedenle, uzaydaki düzenin ve benzetme yoluyla, diğer her iyi düzenlenmiş yapının simgesidir. Yunan şair Simonides'in gözlemlediği gibi: 'Üstün bir insan olmak zordur, el, ayak ve ruhta tetragonal, mükemmel bir bütün oluşturur.'

*Beş* canlı doğada sıklıkla görülen bir sayıdır ve bu nedenle muzaffer büyümesi baharın filizlenmesine karşılık gelir. Ölümün katılığına karşıt olarak yaşamın organik doluluğunu ifade eder. Ayrıca erotik bir anlamı da vardır.

*Altı* iki gibi, özellikle belirsiz bir sayıdır: ikiciliğin ifadesidir (2 × 3 veya 3 × 2). Ancak, beşin özgürleştirici eğilimlerine ve yedinin mistik (veya çatışan) karakterine karşı normatif bir değere sahip olması bakımından dört gibidir.

*Yedi* tüm asal sayılar gibi, indirgenemez bir veri ve bir çatışmanın veya karmaşık bir birliğin ifadesidir (asal sayı ne kadar yüksekse karmaşıklık o kadar fazladır). Bazen ay ile ilişkilendirilir (çünkü 7 × 4=ayın 28 günü).

*On*, grafik biçiminde 10 olarak, bazen evliliği ifade etmek için kullanılır. *Hiçlik*, ondalık çarpanı olarak, sayısal bir sembolün niceliksel gücünü artırır. Tekrarlanan sıfırların sayısı, büyük şeylere olan tutkuyu gösterir.

*Sayıların Genel Özellikleri*Paneth, aritmetik sayı ile sembolik sayı arasında bir ayrım yapar: Birincisi, nesneyi niceliğiyle tanımlar ancak doğası hakkında hiçbir şey söylemezken, ikincisi, sayılan şey ile sayının kendisi arasındaki mistik bir ilişki sayesinde tanımladığı nesneyle içsel bir bağ ifade eder. Aritmetikte, 1 ve 1 ve 1'in toplanması 3'ü verir ancak üçlü birliği vermez; sembolizmde, bunlardan ikincisi ve üçüncüsü, birincisinden özünde farklıdır çünkü her zaman ilk terimi aktif bir unsur, ikincisini pasif ve üçüncüsünü nötr veya ardışık olarak belirleyen üçlü düzenler içinde işlev görürler. Aristoteles, sayıların aritmetik birliğin biçimsiz karakterinin aksine 'niteliksel yapısından' söz etmiştir. Paneth, daha yüksek sayılarla ilgili olarak şunları söyler: 'Bir sayının çarpımı, yalnızca gücünü artırır: bu nedenle, 25 ve 15, her ikisi de erotizmin sembolleridir. İki rakamdan oluşan sayılar, bireysel rakamlar arasındaki karşılıklı bir ilişkiyi ifade eder (soldan sağa okunur). Örneğin, 23=2 (çatışma) ve 3 (sonuç). İki basamaktan fazla sayıdan oluşan sayılar çeşitli şekillerde parçalanabilir ve analiz edilebilir. Örneğin, 338, 300 artı 2 × 19'a veya 3 ve 3 ve 8'e eşit olabilir. Üç sayısının dinamizmi ve sembolik zenginliği o kadar istisnaidir ki, fazla vurgulanamaz. Üçlünün üçüncü öğesinin uzlaştırıcı işlevi, şunu da ekleriz, olumlu veya olumsuz bir ışıkta görünebilir. Örneğin, mitlerde ve efsanelerde üç erkek veya kız kardeş, üç talip, üç deneme, üç dilek vb. olduğunda (42), birinci ve ikinci öğeler genel olarak zaten sahip olunan şeye karşılık gelir ve üçüncü öğe, istenen ve aranan büyülü veya mucizevi çözümü temsil eder; ancak bu üçüncü öğe, dediğimiz gibi, olumsuz da olabilir. Böylece, birinci ve ikincinin başarısız olduğu ve üçüncünün başarılı olduğu efsaneler olduğu gibi -bazen ilk altıyı başarılı yedinci takip eder- sembolizmin tersine çevrilmesinin tam tersi sonucu ürettiği başka efsaneler de vardır: ilk ikisi olumludur (ve ikincisi genellikle birinciden daha olumludur) ancak daha sonra yıkıcı veya olumsuz olan üçüncüsü gelir. Örneğin Üç Kral, Bebek İsa'ya altın, tütsü (her ikisi de olumlu) ve mür (olumsuz) hediyeleri sunar. Üç kadeh, üç sandık veya üç oda hakkındaki hemen hemen tüm bu mitlerde ve masallarda, üçüncü unsur ölüme karşılık gelir, çünkü insan yaşam döngüsünün asimetrik bölünmesi nedeniyle, yükselen (bebeklik-ergenlik, gençlik-olgunluk) ve alçalan (yaşlılık-ölüm) olmak üzere iki bölümden oluşur. 'Gerçek Mutluluk' adlı bir İbranice masal vardır ve bu 'üçüncü unsurun' sembolik önemini tam olarak ifade eder. İşte Loeffler'in örnek niteliğindeki versiyonu: 'Bir köylü ve karısı, kaderlerinden memnun olmadıkları için saraylarda oturanları kıskanıyorlardı,varoluşlarının bitmeyen bir zevk akışı olduğunu hayal ediyorlardı. Tarlada çalışırken, adam geldi

üç demir sandığın üzerinde. İlkinde "Beni açan zengin olur." yazan bir yazı vardı. İkincisinde "Altın seni mutlu ediyorsa, beni aç." yazıyordu. Üçüncüsünde "Beni açan sahip olduğu her şeyi kaybeder." İlk sandık hemen açıldı ve içindeki gümüşle çift görkemli bir ziyafet verdi, muhteşem giysiler ve köleler satın aldı. İkinci sandığın içindekiler çiftin rafine yaşamın lüksünü keşfetmesini sağladı. Ancak üçüncüsünün açılmasıyla korkunç bir fırtına tüm eşyalarını yok etti' (38). Sembolizm yılın asimetrik döngüsüyle (İlkbahar-Yaz-Sonbahar ve ardından Kış) ve 'üstün'ün tüm sembolleriyle ilişkilidir - çünkü üstünlük her zaman tehlikelidir.

Son olarak, rakam sembollerinin rakamların biçiminden türetilen görsel yorumları da vardır; ancak bu tür yorumlamalar özel niteliktedir ve her zaman sağlam temellere dayanmaz.

**Nümizmatik Semboller** Antik çağlardan beri madeni paralar belirli bir tılsımlı özelliğe sahipti anlamı, zaman geçtikçe yavaş yavaş kaybolan: bir şehrin, bir kralın, bir yargıcın gücü. Semboller,*imza*(sancaklar), alegoriler ve kişileştirmeler damgalanmıştır ve bu da günün kültürel ethosunu açıkça yansıtır. Gamalı haçlar, üçayaklar, üç çatallı zıpkınlar, labirentler, savaş arabaları, kanatlı atlar, güller, kaplumbağalar, kartallar, grifonlar, kalkanlar, taçlar, boğalar, bereket boynuzları vb. Yunan sikkelerinde sıklıkla bulunur. Ve Roma sikkelerinde: askeri kupalar,*imza*(lejyonların sancakları), gemi pruvaları, tanrıların başları (özellikle çift başlı Janus), kartallar, adak taçları, savaş arabaları, tapınaklar vb. MÖ 4. yüzyıldan 2. yüzyıla kadar Luceria (Apulia) sikkelerinde oval, üçgen ve nokta dizisi gibi geometrik sembollerin, Jüpiter'in şimşeklerinin yanı sıra, daha sonra Kudüs'ün Hıristiyan arması olarak ortaya çıkacak olan haç-güçlü sembolün de yer aldığına dikkat çekmek gerekir. Kesin bir dille söylemek gerekirse, ortaçağ sikkeleri Karolenj zamanlarına dayanır ve haçlar, anagramlar, üçlü muhafazalar ve çok şematik tapınaklar sergiler. Bizans sikkeleri her şeyden önce imparator başları ve İsa, Meryem Ana ve aziz figürlerinin yanı sıra haçlar ve şematik merdivenler veya basamaklarla karakterize edilir. Batı'daki ortaçağ sikkeleri, çeşitli haç biçimleri, üçlü muhafazalar, güller, fleurs-delis, taçlar, melekler, silahlı şövalyeler, kılıçlar, kutsama için kaldırılmış eller, kaleler ve tapınaklar, aslanlar, kartallar vb. içeren geniş bir motif yelpazesine sahiptir. Bazı sikkelerin arka yüzünde, lobüler muhafazaların, dairelerin ve haçların yan yana getirilmesiyle oluşturulmuş gerçek mandalalar vardır. Rönesans dönemlerinden itibaren, artık sekülerleşmiş olan para, ön yüzünde bir hükümdarın yüzü ve arka yüzünde arma kalkanları ile İmparatorluk Roma'sının standartlaştırılmış özelliklerini alır. Ancak daha yaratıcı damgaların çoğunda, 'vahşi adamlar', güneş sembolleri, dini veya simya temaları vb. şeklinde sembolik imalar hala bulunabilir. İslami sikkeler genellikle hat sanatına dayanır, ancak bazen

yıldızlar, figürler ve kare ve dairenin birleşimleri. Sembolik olmaktan çok alegorik, ancak yine de büyük bir güzelliğe sahip başka bir konu, ortaçağ altın parçalarında bulunur ve kralı elinde kılıçla bir gemide ayakta tasvir eder. Coğrafya ve kronolojideki nümizmatik motiflerin tarihi, inandığımız kadarıyla, henüz yazılmadı.

**Periler**Yunanca kelime*νυ*'gelin' ve ayrıca 'bebek' anlamına gelir. Bazı efsanevi tanrılara eşlik eden periler, bu tanrıların eşlik eden fikirlerinin sembolüdür (48). Mircea Eliade'ye göre periler özünde akan suya, çeşmelere, pınarlara, sellere ve şelalelere karşılık gelir. Perilerin en bilinenleri, Argonauts'un seferinde yer alan Thetis'in kız kardeşleri Nereides'tir. Su Elementi ile olan ilişkileri nedeniyle, önemleri belirsizdir ve doğum ve doğurganlık veya çözülme ve ölüm üzerinde eşit olarak başkanlık edebilirler (17). Jung, bireyleşme teorisinin psikolojik bakış açısından, periyi bilinçdışının dişil karakterinin bağımsız ve parçalı bir ifadesi olarak görür. Bu nedenle, Paracelsus'un*bölge nymphidica* bireyleşme sürecinin nispeten gelişmemiş bir aşamasına karşılık gelir; bu aşamayı, ayartma, geçicilik, çokluk ve çözülme kavramlarıyla ilişkilendirir (32).

# O

**Meşe**Jüpiter ve Kibele'ye adanmış, güç ve uzun ömür anlamına gelen bir ağaç. Efsaneye göre Herkül'ün sopası meşe ağacından yapılmıştı (8). Jüpiter'e adanmışlığı, meşe ağacının yıldırımı diğerlerinden daha fazla çektiğine dair eski inançtan kaynaklanıyor olabilir. Meşe, Rusya, Almanya, Yunanistan ve İskandinavya'nın Aryan kültürlerinde bu sembolik ve alegorik anlama sahipti (17). Tüm ağaçlar gibi, bir dünya eksenini temsil eder.

**Kürek**Tapınakların kuruluşuyla ilgili eski ayinlerde, kral elinde bir kürekle sitenin etrafını dolaşırdı. Virgil bu töreni Truva'nın yeniden inşasıyla bağlantılı olarak anar. Yaratıcı düşüncenin ve tüm eylemlerin kaynağı olan Söz'ün bir simgesidir (19).

**Dikilitaş**Şekli itibariyle güneş ışınının bir sembolüdür. Özü itibariyle taşın genel sembolizmiyle bağlantılıdır. Ayrıca şu şekilde de ilişkilidir:

Güneş'in yükselişi ve ışığın 'nüfuz eden ruh' olarak görülmesi mitlerine göre, dik konumu ve sonlandığı piramitsel nokta nedeniyle.

**Nesne**Nesnelerin sembolizmi, söz konusu nesnenin türüne göre değişir. Ancak, genel olarak konuşursak, her nesne, kendisine bağlı belirli bilinçsiz unsurlara sahip maddi bir yapıdan oluşur (31). Bu unutulmuş veya bastırılmış bileşenlerin yeni bir ortamda -nesnede- yeniden ortaya çıkması, ruhun bunları orijinalinden farklı bir biçimde kabul etmesini sağlar. Özellikle kaplar, insan iradesinin yoğunluğunu ve ritmini güçlendirmeye yardımcı olan mistik bir güce sahiptir. Bu nedenle, Schneider bu tür araçların üçlü bir rol oynadığını savunur: bunlar kültürel araçlar, emek araçları ve son olarak evrenin uyumlu ruhunun yansımalarıdır. Örneğin, içki kabı bir kurban kabı ve aynı zamanda bir davuldur. Üfleme borusu hem bir flüt hem de sihirli bir düdüktür, vb. (50). Bir nesnenin ilkel kavramıyla ilgilenen bu tür fikirler, son zamanlarda Dadaizm ve gerçeküstücülük gibi sanatsal hareketler tarafından yeniden canlandırıldı. Marcel Duchamp, sıradan kullanımdaki nesneleri sanki sanat eseriymiş gibi tasvir ederek, onları yalnızca faydacı işlevlerinin (Batı düşünce biçimlerine göre tek işlevleri) bağlamından çıkardı ve onları gerçek özlerinin ışığında gösterdi, çünkü bu öz yalnızca yararsızlıklarında (bir tür yararlı amaca hizmet etme zorunluluğundan kurtulmuş olarak) ortaya çıkar. Örneğin, bir şişe standında, bir kafes biçiminde yükselen Gotik kuleleri veya çok sayıda, alçalan çemberleriyle İslam camilerindeki lambaları yöneten mistik yapının aynısını görmenin mümkün olduğunu gösterdi; ve tüm bunların, İlkellerin içi boş piramidiyle (toprağın -veya annenin- ateşle -veya ruhla 'birleşmesinin' sembolü) ve ayrıca yapay dağla ve geometrik tapınakla ilişkili olduğunu gösterdi. Nesnenin biçimi, o halde, sembolizmi belirlemede temel bir rol oynar; böylece, üst çanın alt çanın üzerine ters yerleştirildiği ikiz çan biçimini alan tüm bu semboller -örneğin, ikiz davul veya kum saati- karşılık gelen grafik sembolle yakından ilişkilidir: X harfi veya St. Andrew'un haçı (Üst ve Alt Dünyalar arasındaki iletişimin sembolü). Biçim ve işlev olarak basit olan nesneler genellikle aktif veya pasif gruplara karşılık gelir; başka bir deyişle, ya içerikleri ya da kabı temsil ederler. Örneğin: mızrak (delmek için yapılır) ve kupa veya kadeh (tek işlevi içermektir). Bu sınıflandırma ile cinsiyetlerin bölünmesi arasındaki paralellik kendiliğinden açıktır; ancak belirli bir nesnenin sembolik ilişkisini bu cinsel imaya sınırlamak, onun gerçek sembolizmini ciddi şekilde sakatlamaktır. Dişil ve eril ilkelerin karmaşık bir nesne içindeki 'birleşimi', özellikle de bu nesne -bir makine durumunda olduğu gibi- hareketle donatılmışsa, bize

cinsel paralel bir aşama daha ileri götürmek ve onu bir tür sekülerleştirilmiş lingam olarak nitelendirmek. Gerçeküstücülerin 'sembolik işlev nesneleri', kompozisyonlarında resmedilen nesnelerin fetişist karakteriyle güçlendirilen bu imalı gerçekliğin pratik bir tasvirinden başka bir şey değildi. Lautréamont'un *Maldoror'un İlahileri* nesnelerin sembolik anlamlarının türsel gruplandırmalarına doğru kaymasını en iyi şu sözleriyle açıklayan kişi: 'bir şemsiye ve dikiş makinesinin bir diseksiyon masasında şans eseri bulunması kadar güzel'. Her zaman olduğu gibi, böyle bir bütünleşme sembolü ya kozmik düzlemde ya da varoluşsal ve cinsel düzeyde alınabilir. İkinci durumda, şemsiye yalnızca fallik bir temsil olurdu, makine *cteis*, ve diseksiyon masası yatağın bir örneği olurdu. Kozmik düzlemde şemsiye kozmik yılandır, makine jaguardır ve masa evrendir. Aynı zamanda, nesneler önemlerinin bir kısmını kökenlerine borçludur: örneğin aerolitler ve meteoritler gibi gökten düşen nesneler, Uranüs'ün kutsal karakterine katılır ve göksel tanrıların gücünün bir sembolünü oluşturur (17). Öte yandan denizaltı nesneleri, irrasyonel doğalarını ve temel ve bilinçdışı olan her şeyi ifade etme yeteneklerini gösteren yapışkan ve uçurumsu bir niteliğe sahiptir. Kutsal nesneler, çağrışımları sayesinde öyledir -örneğin nitelikler veya amblemler durumunda olduğu gibi veya kökenleri- örneğin Truva'nın efsanevi paladyumu, Roma'nın Salian kalkanları, İbranice Ahit Sandığı vb. (28). Şimdi en geniş genellemelere geri dönersek, biçim, işlev, karakter, köken, renk vb.'den türeyen belirli sembolizmlerinin yanı sıra, nesneler kendi başlarına her zaman dünyanın sembolleridir: yani, hem sürekliliğin kör irrasyonel gücünü hem de nesneyi özneye karşı tanımlayan yapısal örüntüyü açıklayan maddi bir düzenin belirli ifadeleridir. Son olarak, karşılıklılık teorisinin ayrıntılı bir uygulamasının nesnelerin seri yapısını göstereceğini ve 'karakterini' evrenin seri düzenlemesinin iki temel prototipini yöneten ilkelerle uzlaştırmanın bir yolunu önereceğini belirtmek isteriz: yedi sayısına veya gezegensel prototipe dayanan; ve on iki veya zodyak modeli. Bu tür sembolik ifade biçimlerinin eksik karakteri, insan için en eski zamanlardan beri açıktır ve bu nedenle, genellikle karakter olarak 'asil' olan, ancak bazen tuhaf veya hatta bayağı olan çeşitli bileşenlerin bir araya getirilmesi ve yan yana getirilmesi yoluyla büyük sembolik güçle donatılabilecek nesneleri keşfetme girişimi yapıldı - örneğin, 'birincil madde' olarak bilinen simyasal preparatta olduğu gibi. Amaç, nesneye kozmik gerçekliğin çeşitli düzlemlerinde bulunan tüm güçleri kazandırmaktı. Bu türden 'tamamlanmış bir nesne' örneği,

Kutsal Kase efsanesi: Kabzası çok renkli değerli bir taştı ve her renk belirli bir erdemi temsil ediyordu; sapı ise garip hayvanların kemiklerinden oluşuyordu.

**Nesneler, Harika**Nadirlikleri, güzellikleri, ihtişamları veya büyülü veya mucizevi nitelikleri nedeniyle harikulade olan nesneler, sıklıkla mitlerde, efsanelerde, halk hikayelerinde ve şövalyelik kitaplarında görülür. Bunlar yenilmez silahlar, tılsımlardır; ancak başka bir düzlemde, aynı zamanda tamamen ve basitçe sanat eserleridir ve sahiplerine zevk verirler. 'Harika nesneler'*mükemmellik*kalıntılardır veya bazen onlarla özdeşleşen ata sembolleridir: Kutsal Kase, kanayan mızrak, Kelt kazanı, vb. Bazen, harikulade nesne, Sfenks'in Oedipus'a sorduğu soru gibi sembolik bir 'sınav'ın nedenidir; bu, Yuvarlak Masa efsanelerinde Gawain ve Parsifal'e tamir edilmek üzere verilen ve Siegfried'in başarılı bir şekilde başardığı kırık kılıç için geçerlidir.*Niebelungen.*

**Okyanus**Piobb'a göre, dünyayı çevreleyen okyanusun Greko-Romen anlayışı, karasal küre tarafından oluşturulan enerji akımının grafiksel bir temsiliydi (48). Görkemini bir kenara bırakırsak, okyanusun en temel iki yönü, durmaksızın hareketi ve sularının biçimsizliğidir. Bu nedenle, dinamik kuvvetlerin ve sabit (veya katılar) ile biçimsiz (hava veya gaz) arasındaki geçiş durumlarının bir simgesidir. Bir bütün olarak okyanus, su damlası kavramının aksine, özel olanın aksine evrensel yaşamın bir simgesidir (38). Geleneksel olarak tüm yaşamın oluşumunun kaynağı olarak kabul edilir (57) ve bilim, yaşamın aslında denizde başladığını doğrulamıştır (3). Zimmer, okyanusun 'muazzam mantıksız' olduğunu gözlemler - kendi rüyalarını gören ve kendi gerçekliğinde uyuyan, ancak kendi içinde karşıtlıklarının tohumlarını barındıran geniş bir alan. Ada, okyanusun rakibidir ve ışınlayıcı kuvvetin metafizik noktasının sembolüdür (60). Hem tatlı hem de tuzlu suyun genel sembolizmine uygun olarak, okyanus bir varoluş düzleminin tüm olasılıklarının toplamını temsil eder. Özellikleri göz önüne alındığında, bu potansiyellerin olumlu (veya filizlenen) veya olumsuz (yıkıcı) olup olmadığı çıkarılabilir (26). O halde okyanus, belirsiz bir durumu ifade eder. Canavarların yaratıcısı olarak, uçurumun dibindeki meskendir*mükemmellik*, hava ve üstün formlarında hayata uyum sağlayamamış temel varlıkları hala ortaya çıkaran kaotik kaynak. Sonuç olarak, su canavarları kara canavarlarından daha düşük bir seviyede kozmik veya psikolojik bir durumu temsil eder; bu yüzden sirenler ve tritonlar bir alt hayvan düzenini ifade eder. Tuzlu suyun kara yaşamının daha yüksek formlarını yok etme gücü, aynı zamanda kısırlığın bir sembolü olduğu anlamına gelir, bu da ikircikli doğayı doğrular

okyanus—çelişkili dinamizmi (32). Okyanus ayrıca bir kadın veya annenin (hem iyiliksever hem de korkunç yönleriyle) sembolü olarak da bulunabilir (56). Frobenius'un yorumladığı gibi*Das Zeitalter des Sonnengottes*: 'Kan kırmızısı gün doğumu bir astral bedenin "doğumu" olarak yorumlanırsa, o zaman iki soru ortaya çıkar: Baba kimdir? Ve anne nasıl gebe kalmıştır? Ve o, balık gibi bir deniz sembolü olduğundan ve bizim öncülümüz güneşin denize daldığı ve yine de içinde doğduğu olduğundan, cevap denizin daha önce eski güneşi yutmuş olması ve "yeni bir güneşin" ortaya çıkmasının onun döllendiğini teyit etmesidir. Buradaki sembolizm, ikiz ay boynuzları güneşi kucaklayan İsis'in sembolizmiyle örtüşmektedir.' Güneşin bu ortaya çıkışı ve okyanusun derinliklerine geri kaybolması, 'Aşağı Sular'ın, varoluş içinde potansiyellerini açığa çıkarmak için formların ortaya çıktığı uçurumu ifade ettiğini teyit eder. Bu nedenle, okyanus aynı zamanda kolektif bilinçdışıyla da eş tutulur ve ruhun güneşi buradan doğar (32). Şiirsel bir imge veya bir rüya olarak fırtınalı deniz, duygusal bilinçdışının alt derinliklerindeki benzer bir durumun işaretidir. Öte yandan, yarı saydam bir dinginlik, tefekkürlü bir dinginlik durumunu belirtir.

**Sekizgen**Süslemeler, mimari yapılar ve sekizgene dayalı farklı düzenlemeler (bir vaftizhane, çeşme vb. gibi bir bina veya yapının zemin planında veya yükseltisinde) ruhsal yenilenmeyi sembolize eder, çünkü sekizgen şekil bu fikirle kare ve daire arasındaki aracı olarak bağlantılıdır. Bu nedenle vaftizhanelerin çoğunun belirgin bir sekizgen şekline sahip olması şaşırtıcı değildir. Ancak on iki bazen vaftiz yazı tipleri için kullanılır (yarı çokyüzlünün fasetlerinin toplamı), çünkü bütünlüğü sembolize eder.

**Ahtapot**Ejderha-balina efsanesiyle aynı öneme sahiptir (31). Dekoratif bir motif olarak Girit sanatında en sık görülür. Örümcek ağı ve spiral ile ilişkilidir, ikisi de mistik Merkezin ve yaratılışın açılımının sembolüdür. Ayrıca yalnızca varoluşsal bir öneme sahip olduğu da kabul edilmiştir (41).

**dev**Efsane ve folklorda yaygın bir özellik olan devin kökeni, Cybele onları doğurur doğurmaz çocuklarını yutan Satürn'e dayanır (38). Satürn mitinin özü, yıkımın yaratılışın kaçınılmaz sonucu olduğu fikriyse (yaratılış zaman içinde gerçekleştiği için), o zaman devin 'Korkunç Baba'nın kişileştirilmiş hali olduğu anlaşılıyor. Henri Dontenville, 'deve' kelimesini Latin şair Ennius'un tanımından türetmiştir:*Plüton latin olarak Dis Pater'de, diğer Orcum'da ise boş.*Orcus, annesi Orca ile birlikte yeraltı dünyasının efendisiydi ve her ikisi de küçük çocukları yeme Satürn geleneğiyle karakterize edilir (16). Bu efsanelerin diğer antik efsanelerle de yakından bağlantılı olduğu şüphesizdir.

İnsan öncesi yaşamın en vahşi yönlerine dayanan mitler ve diğer efsane türleri gibi, bir uyarıda bulunma gibi arındırıcı bir işleve sahiptirler.

**Ojancanu**Bu, Kuzey İspanya folklorunda Cyclops'a verilen isimdir. Caro Baroja'ya göre,*Ojancanu*kızıl saçlı (ve bu nedenle Şeytani), uzun ve tıknaz, parlak ve kötü görünümlü bir gözü olan bir dev olarak kabul edilir. İki göz normalliğin bir ifadesiyse ve üçü insanüstü olanı ifade ediyorsa (Şiva'da olduğu gibi), tek bir göz, aşağılık olana açık bir göndermedir. Cyclops miti Avrupa ve Küçük Asya'da farklı versiyonlarda görünür, ancak Uzak Doğu'da bilinmemektedir (10).*Ojancanu*Özetle, İnsanın birincil veya geriletici yanının ardındaki kötü ve yıkıcı güçlerin bir simgesidir.

**Yaşlı adam**Kabala'da Yaşlı Adam, okült ilkenin (kutsal veya gümüş saray gibi) sembolüdür. Modern semboller çalışmasında Yaşlı Adam, insanlığın asırlık bilgeliğinin veya kolektif bilinçaltının kişileştirilmesi olarak kabul edilir. Kıyamet'in Yaşlı Adamları (Yaşlılar) on iki peygamber ve on iki havaridir. 'Günlerin Eskisi' benzer bir semboldür, bazen yaratıcı ilkeyle, Kabalistik*Ain-Soph*ve *Atum*Mısır dininin (19). Jung'a göre, Yaşlı Adam, özellikle özel güçler veya prestijle donatıldığında, 'mana' kişiliğinin, yani bilinçaltından fışkıran berraklaştırılmış, kavranmış ve özümsenmiş maddeyle bilinç aşırı yüklendiğinde ortaya çıkan kişiliğin maneviyatının sembolüdür (30).

**Zeytin ağacı**Romalılar tarafından Jüpiter ve Minerva'ya adanan bir barış sembolüdür. Birçok doğu ve Avrupa ülkesinde aynı sembolik anlamı taşır (8).

**Omfalos**Pausanias'ın (X, 16, 2) ifadesini aktarmak gerekirse: 'Delphi sakinlerinin*omfalos*beyaz taştan yapılmıştır ve dünyanın merkezi olarak kabul edilir' ve Pindar, kasidelerinden birinde bu görüşü doğrular. O halde, insan, ölüler ve tanrılar olmak üzere üç dünya arasındaki iletişimin sağlandığı kozmik 'Merkez'in birçok sembolünden biridir (17). WH Roscher (René Guénon'a göre) bir dizi belgeyi 'Merkez' başlıklı bir çalışmada topladı *Omfalos*(1913) bu sembolün en çeşitli ırklar arasında var olduğunu kanıtlayan. İnsan onu belirli bir noktaya yerleştirerek, 'dünyanın merkezi' etrafında kutsal bir bölge yaptı. Maddi imge*Omfalos*(Yunanca'da 'göbek' anlamına gelen) Bethel olarak bilinirdi, taştan yapılmıştı ve pilaster şeklindeydi. Menhirin de benzer bir anlamı olabileceği öne sürülmüştür. Omphalos'un bir diğer imgesi, bazen Yunan tasarımlarında bir yılan veya yılanla çevrili olarak göründüğü için oval taş olabilir. Tüm bu imgelerde kozmosun cinsel ilkelerini ifade etme girişimini görebiliriz: pilaster

eril ve aktif faktörle ilişkilidir, Dünya Yumurtası dişil ilkeyle bağlantılıdır ve yılanla çevrili yumurta her iki ilkenin sentezini önermektedir.*lingam.* Bu 'Merkezi' (aynı anda kozmik, zamansal ve mekansal, fiziksel ve metafizik) tasvir etmenin daha soyut ve dolayısıyla ruhsal olarak üstün yolları Çin'de bulunabilir: yeşim diskinin ortasındaki delik*Pi*örneğin, merkezin mistik Hiçliğin var olmayışı olarak tanımlandığı veya her feodal alanın merkezinde yükselen dörtgen piramit, piramidin her bir yüzü ana noktalardan birine karşılık gelir ve zirve merkezi temsil eder. Bu piramitler, J. Loth'a göre İrlanda'da da biliniyordu*Brehon Yasaları*( 28).

**Bir**Bir sayısı 'Merkez'e, tezahür etmemiş noktaya, yaratıcı güce veya 'hareket ettirilmemiş hareket ettiriciye' eşdeğerdir. Plotinus, bir'i ahlaki amaçla, çokluğu ise kötülükle eş tutar; bu ayrım sembolist doktrinle tamamen uyumludur.

**Orkestra**Bir kurumsal bütünün etkinliğinin simgesi. Schneider'in, yüksek ve alçak orkestralar (yani, cennet ve dünya) kozmosun karşıt noktasını icra ettiğinde, bu iki zıt sesin 'indirgendiği' şeklindeki ifadesinin ardındaki fikir budur. Ancak seslerden biri diğerine kendi ritmini empoze ettiğinde, o ses rakibini 'büyülemektedir' (50).

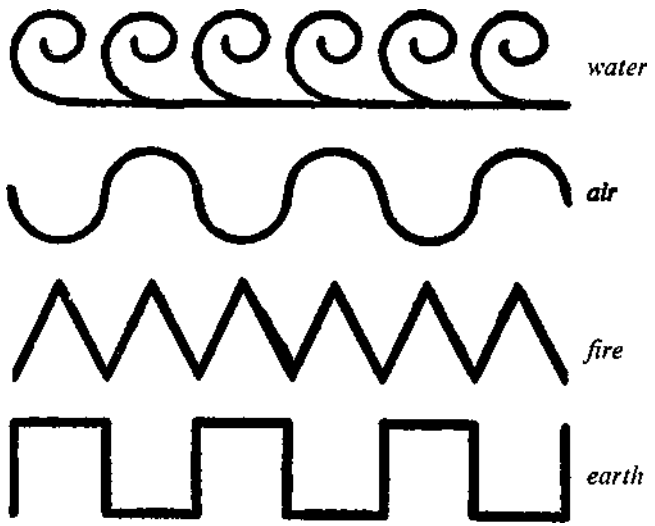
**Orji**Sarhoşluk, cinsel özgürlük, her türden aşırılık ve ara sıra travestilik ile karakterize edilen orjiler, her zaman normu olağan şekilde kabul etme isteğinin zayıflaması sonucu bir 'kaosa çağrı'ya karşılık gelir. Bu nedenle, Eliade'nin de belirttiği gibi, orji, Kaos'un ve en yüce, nihai doyumun, ayrıca ebedi anın ve zamansızlığın kozmogonik bir eşdeğeridir. Kökenleri tarih öncesi zamanlara dayanan Roma Satürnleri veya Karnaval, orjisel dürtünün ifadeleriydi. Bu engellenmemiş şenliklerde eğilim, toplumsal örüntünün tersine çevrilmesi, zıtlıkların yan yana getirilmesi ve tutkuların serbest bırakılması yoluyla 'biçimleri karıştırmak'tır - yıkıcı kapasitelerinde bile. Bütün bunlar, hazza giden bir araç olmaktan çok, gerçeklik ilkesinin anlık bir kesintisiyle dünyanın çözülmesini sağlamak için bir araçtır - her ne kadar orji devam ederken bu an kesin görünse de - ve buna karşılık gelen ilkelliğin yeniden kurulmasıyla birlikte.*zaman yanması*(17).

**Oryantasyon**İslam düşüncesinde, yönelim niyetin maddeleşmesidir. Doğu, güneşin doğduğu nokta olduğu için aydınlanmayı ve yaşam kaynağını sembolize eder; doğuya dönmek, ruhsal olarak bu ruhsal ışık odak noktasına dönmektir. Yönlendirme, tüm dünyadaki ayinlerde ve törenlerde, özellikle tapınakların ve şehirlerin kurulmasıyla ilgili olanlarda hak ettiği rolü oynar. Greko-Latin tapınaklarının ve ortaçağ kiliselerinin yönelimi,

Aynı fikir (28). Ancak, tüm mistik yönelimler referans noktası olarak doğuyu almaz: gökyüzü coğrafyasında, uzay-zamandaki 'delik' ve 'hareketsiz hareket ettirici'nin sembolü olan alternatif bir nokta vardır ve o da Kuzey Yıldızı'dır. Etrüskler tanrıların meskenini kuzeye yerleştirmişlerdi ve bu nedenle kahinleri, konuşmak üzereyken güneye dönerlerdi; yani, ideolojik olarak kendilerini tanrılarla özdeşleştiren bir pozisyon alırlardı (7). Kuzeye dönmek bir soru sormaktır. Batıya dönmek ölmeye hazırlanmaktır, çünkü güneşin yolculuğu batının sulak derinliklerinde sona erer. Yönlendirme kavramı, üç boyutlu bir bütün olarak uzay kavramıyla birlikte ele alındığında, uzayın sembolik organizasyonunda güçlü bir rol oynar. İnsan anatomisi, yarı dikdörtgen, simetrik ve iki taraflı deseniyle, ön ve arkayı birbirinden ayırarak böylece iki karşılık gelen yönelim noktasını belirler. Kolların ve omuzların doğal pozisyonu bu dörtgen şemayı tamamlar; kesinlikle antropolojik ve ampirik kriterlere göre yorumlandığında, belki de bize yüzeyde dörtlü fakat üç boyutlu olarak yedili (kuzey, güney, doğu ve batıyı, zenit, nadir ve merkezle birlikte kucaklayan) orijinal yönelim kavramının anahtarını sağlayacak olan sembolik bir örüntü. Ayrıca, kardinal noktaların ve yönelimin sembolizmiyle yakından bağlantılı olan, iradenin kendisini bir yöne veya diğerine uygulamasının sembolik ifadeleri olarak bedenin jestleri ve hareketleridir. Tüm konsantrasyon tutumları, 'Merkez'in kalp içinde kutsallaştırılmasını ifade eder.

**Süsleme**Bu, kozmik aktivitenin, uzaydaki gelişimin ve 'kaosun çıkış yolunun' (kaos, kör madde ile gösterilir) sembolüdür (13). Dereceli motifler sayesinde süsleme -düzenle kademeli uzlaşması- evrenin bu evrimsel gelişimindeki kademeli aşamaları ifade eder. Süslemedeki temel unsurlar spiral, sigma, haç, dalgalar ve zikzaktır; bunlar uygun yerlerinde tartışılmaktadır. Bu süsleme motiflerinin ardındaki temel ilkelerden bazıları grafik ve mekansal sembolizmlerle ilgilidir. Olumsuz olarak konuşursak, süsleme sanatı figüratif sanata karşıdır, özellikle de süslemeler geometrik formlar veya bitkilerin stilizasyonları olduğunda. 'İster Rab'bin ister insanın temsiline dikkat edin ve ağaçlar, çiçekler ve cansız nesneler dışında hiçbir şey çizmeyin'; sözlü geleneklere veya *Hadis*.Müslümanlar için sanat, bu nedenle, meditasyona bir tür yardımcıdır veya bir tür mandaladır—belirsiz ve bitmez tükenmez ve sonsuza açılan veya manevi işaretlerden oluşan bir dil biçimi veya el yazısı; ancak asla varoluş dünyasının salt bir yansıması olamaz. Temel prototiplerden biri olarak kabul edebileceğimiz İslami süslemede,

Temel öğeleri şunlardır: örgüler, yapraklar, çokgenler, arabeskler, yazılar, alfabenin yirmi sekiz harfi, beş veya altı stilize çiçek (sümbül, lale, yaban mersini, şeftali çiçeği gibi), bazı muhteşem çiçekler




Elementlerin süs sembolleri.

berbat hayvanlar ve armalardaki yedi smalt. Bu tür desenler, polifonik müziği ve sonsuzluğun uyumuna yönelik özlemi anımsatan geniş bir sembolik ağa harmanlanmıştır (6). Figüratif süslemede—örneğin Romanesk—temsil edilen her bir öğe kendi sembolik duygusuna sahipken, desen bir bütün olarak gerçek bir sembolik sözdizimi oluşturur.

**Ouroboros**Bu sembol esas olarak Gnostikler arasında görülür ve kendi kuyruğunu ısıran bir ejderha, yılan veya yılan olarak tasvir edilir. En geniş anlamıyla, zamanın ve yaşamın sürekliliğinin sembolüdür (57). Bazen şu başlığı taşır:*Tavuktan tavaya*—'Bir, Her Şey',*Marcianus Kodeksi*Örneğin, MS 2. yüzyılda Yılan tarafından temsil edilen yeraltı ilkesi ile kuş tarafından belirtilen göksel ilke arasındaki birlik olarak da açıklanmıştır (ejderhaya da uygulanabilen bir sentez). Ruland, bunun Merkür sembolünün bir çeşidi olduğunu kanıtladığını ileri sürmektedir. *dubleks*Tanrı. Ouroboros'un bazı versiyonlarında, vücut yarı aydınlık ve yarı karanlıktır, bu şekilde Çin mitolojisinde gösterildiği gibi karşıt ilkelerin ardışık olarak dengelenmesine gönderme yapar.*Yang-Yin*örneğin sembol (32). Evola, bunun bedenin dağılmasını veya evrensel yılanı temsil ettiğini ileri sürer

(Gnostik bir sözden alıntı yapmak gerekirse) 'her şeyin içinden geçer'. Zehir, engerek ve evrensel çözücü, farklılaşmamış olanın sembolleridir—her şeyin içinden geçen ve onları ortak bir bağla birbirine bağlayan 'değişmeyen yasanın' sembolleridir. Hem ejderha hem de boğa, güneş kahramanının sembolik düşmanlarıdır. Ouroboros'un kendi kuyruğunu ısırması, kendi kendini döllemenin veya kendi kendine yeten bir Doğa'nın ilkel fikrinin sembolüdür—yani,*a la*Nietzsche, döngüsel bir düzen içinde, sürekli olarak kendi başlangıcına geri döner. Ouroboros'u yarı siyah (toprak ve geceyi sembolize eder) ve yarı beyaz (cennet ve ışığı ifade eder) olarak tasvir eden simya üzerine bir Venedik el yazması vardır.

**Fırın**veya**Fırın**Bir anne sembolü. Simyacıların potası bedenin sembolüdür ve imbik ise annenin ifadesidir.*Vas Hermetis*(31). Fakat saf, ruhsal gelişimin bir sembolü olarak daha fazla bir öneme sahiptir; parlayan fırının, Michael Maier ve*Hermeticum Müzesi*(1678).

**Yumurtlayan Hayvanlar**Hindistan'da kuşlar, sürüngenler ve tüm yumurtlayan canlılar 'iki kez doğmuş' adını alırlar. Bunu aklımızda tutarak, yumurtanın bırakılmasının insanın doğumuna eşdeğer olduğu ve yumurtadan çıkmanın onun ikinci doğumunu veya başlangıcını sembolize ettiği sonucuna varabiliriz (18).

**Baykuş**Mısır hiyeroglif sisteminde baykuş ölümü, geceyi, soğuğu ve edilgenliği sembolize eder. Ayrıca ölü güneşin, yani ufkun altına batmış ve karanlık gölü veya denizini geçen güneşin alemine de aittir (19).

**Öküz**Genel olarak konuşursak, öküz kozmik güçlerin bir sembolüdür (40). Mısır ve Hindistan'da, öküz için daha uzmanlaşmış bir sembolizm geliştirildi ve bir yandan aslanla, diğer yandan boğayla karşılaştırıldı. Açık nedenlerden dolayı, fedakarlığın, acının, sabrın ve emeğin bir sembolü haline geldi. Yunanistan ve Roma'da tarımın ve temel atmanın bir özelliği olarak kabul edildi (ve dolayısıyla, boyunduruk da öyleydi). Zafer onuru bahşedilen Roma generalleri, törenin bir parçası olarak beyaz öküzleri Capitoline Jüpiter'e kurban ederdi (8). Landsberg'in Herrad'ında*Hortus Deliciarum*, ayın arabası öküzler tarafından çekilir (14), bu da hayvanın hadım edilmiş karakterine işaret eder (14). Ortaçağ amblemlerinde öküz sıklıkla sabrı, teslimiyeti ve özveri ruhunu sembolize ederken bulunur (20). Çok sıklıkla, gövdesi olmadan öküz başı, boynuzları arasında şu işaretlerden biriyle gösterilir: bir taç, bir asanın etrafına sarılmış bir yılan, bir kadeh, bir daire, bir haç, bir fleur-delis, bir hilal ay veya Gotik 'R' (*Yenilenme*) (4). Öküz

(Ay ile bağlantısı nedeniyle) aynı zamanda güneş hayvanı olan aslanın aksine karanlığın ve gecenin sembolüdür (50).

# P

**Saray**Kabalistik sembolizmde, kutsal saray veya 'iç saray', bu merkezle birlikte yedili bir yapı oluşturan altı Uzay Yönünün kesiştiği noktada yer alır. Sonuç olarak, okült Merkezin, 'hareketsiz hareket ettiricinin' (28) bir sembolüdür. Ayrıca 'gümüş saray' olarak da bilinir, 'gümüş iplik' insanı Kökenine ve Sonuna bağlayan gizli bağdır (28). Bu Merkez kavramı kalbi ve zihni kapsar; bu nedenle, efsanelerde ve halk hikayelerinde, eski kralın sarayı hazine (veya ruhsal gerçekler) barındıran gizli odalar (bilinçdışını temsil eder) içerir. Loeffler, camdan veya aynalardan yapılmış sarayların ve ayrıca sanki sihirle aniden belirenlerin, özellikle insanlığın atalarından kalma anılarının, Altın Çağ'ın temel, ilkel farkındalığının (38) sembolü olduğunu öne sürer.

**Palafitte**Mimari sütun ve lento kökenlerini palafitte veya gölde yaşayanlara borçludur. Paul Sarrasin, klasik Yunan tapınağının doğrudan göl yapılarından türediğini göstermiştir (22). Palafitte yalnızca topografik zorunluluktan değil, aynı zamanda mistik bir düzenin nedenlerinden dolayı ortaya çıkmıştır: kişinin meskenini genel seviyenin üzerine çıkarma isteği. Şimdi, gölde yaşayanlar, üç Elementle olan bağlantıları sayesinde daha da büyük sembolik ilgi kazanır: toprak, çünkü gölde yaşayan bir evdir ve ev her zaman sırayla mağara ve dağla ilişkilendirilir; hava, çünkü yüksektedir; ve su, çünkü onu destekleyen kazıklar bu Elemente batırılmıştır. Palafitte, o zaman, dünyanın bir sembolüdür: hem Hayat Ağacı hem de mistik bir kaptır, çünkü 'direkleri' suya dokunur ve orak biçimli çatısı mandorla'yı temsil eder (bkz.) (50).

**Avuç içi**Bereket ve zaferin klasik bir amblemi (8). Jung için aynı zamanda anima'nın da sembolüdür (32).

**Tava**Tanrı Pan doğanın bir simgesidir ve genellikle boynuzlarla (güneş ışınlarını ve Koç burcunun saldırgan gücünü ifade eder) ve bacaklarla temsil edilir.

saçla kaplı (temel güçlerin, toprağın, çalıların ve içgüdülerin canlılığını ifade eder) (8). Astrolojide Pan, Satürn'ün bir yönüdür ve ayrıca Şeytan ve onun içe dönük ve özellikle temel yönlerindeki yaşamla eş tutulur (39).

**Pandora**Diel'e göre Pandora, insanlığı kuşatan kötü ayartmaların simgesidir; ilahi düzene karşı ayaklanan asi Promethean varlıklardır (15). Ayrıca zaman zaman hayal gücünün irrasyonel, vahşi eğilimlerinin bir temsilidir.

**Hercai menekşe**İspanyolcada,[1](1)Bu çiçeğe 'düşünce' denmesinin nedeni, açıkça beşgen deseninin olması nedeniyle simgelediği şeyin düşünce olmasıdır: beş, insanı simgeleyen sayıdır (48).

**Papirüsler**Mısır hiyeroglif sisteminde, yuvarlanmış bir papirüs, bilgi kavramını tanımlayan belirleyici bir işarettir. Papirüsün yuvarlanmış olması, ilerlemeyi, çiçeklenmeyi ve her şeyi bilmeyi ifade eder. Yaşamın açılımı da bir papirüs rulosuyla sembolize edilir, ancak daha sıklıkla bir paspas veya halıyla; Themistokles'in Artaxerxes'e söylediği sözlerle: 'İnsan yaşamı, yavaşça açılan yuvarlanmış bir halı gibidir', Stefan George'un şiirlerinden birinde yer verdiği bir fikir. Her durumda sembolik önem, söz konusu nesneye veya malzemeye değil, onun tezahür etme sürecine karşılık gelir (19).

**Kayıp Cennet**Gizemli 'Merkez'in sembolü -ya da daha doğrusu, uzaydaki tezahürünün. Çinliler onu Orta Asya'da konumlandırır ve ona 'bilgelik ejderhalarının' yaşadığı bir bahçe derler; dünyanın dört temel nehri olan Oxus, Indus, Ganj ve Nil, 'ejderha gölü' olarak adlandırılan ortak bir kaynaktan yükselir (9). Hristiyan dogmasını bir kenara bırakırsak, kayıp Cennet ile ilgili bir sürü Batı ve Doğu efsanesi vardır. Dünyanın dört bir yanındaki sembolik geleneklerde bulunur ve gerçek başlangıcının aranması gereken yer burasıdır. Ruhun bir sembolü olarak, tüm sorgulamaların ve laf cambazlıklarının üstünde olan o duruma karşılık gelir. İnsanın cennetsel durumdan düşüşü ve oraya dönüşü, en karakteristik olanı labirent olan çeşitli sembolik ifade biçimleri bulur. Saunier'in gözlemlediği gibi: 'İnsan bu gizemli sorunu düşünmeye başladığında artık huzur bulamaz, çünkü aşılmaz engellerle karşılaşan zihni paramparça olur, kalbini, ruhunu ve bedenini öfke ve umutsuzlukla doldurur. . . . Arzularının dürtüsüyle hareket eden insan . . . zihnini kozmosun en küçük parçacıklarını titizlikle araştırmaya yöneltti, zekasını maddeye yerleştirdi ve sıkı ve sürekli çalışmayla kendini evrende yeniden keşfetmeye çabaladı.

[1] *Düşünce*İspanyolcada 'düşünce' için yaygın bir isim ve 'pansy' için popüler bir kelimedir. İngilizce 'pansy' kelimesi elbette Fransızca '*düşünce*'; ve eşanlamlımız olan 'gönül rahatlığı' belki de sembolik yoruma bir başka işarettir.*Tercüman.*

bilim labirenti. İnsan ancak sonsuz derecede küçük ve sonsuz derecede büyük dünyaları kavradığında, kozmik armonilerle bir kez daha uyum içinde titreşebilir ve yeryüzündeki ve gökyüzündeki tüm varlıklar ve şeylerle tarifsiz bir birlik içinde kaynaşabilirdi' (49). 'Haftalık dinlenme günü', coğrafi sembolizmde Kutsanmış Adalar ve El Dorado vb. ile karşılaştırılabilir, Cennet'in zamansal bir imgesidir. Cennet sembolüne özel sembolik yönünü veren 'kayıp' özellik, modern varoluşçuluk tarafından insan yapısının temel bir parçası olarak kabul edilen terk edilmişlik ve düşüş duygusunun genel sembolizmiyle bağlantılıdır.

**Muhabbet kuşu**Papağan ailesinin diğer üyeleriyle kelimeleri telaffuz etme yeteneği bakımından ilişkilidir. Maurice Bouisson,*Şehrazad'ın Sırrı*( Paris, 1961), bu konudaki yorumlar*Tuti nameh*, Nakçabi'nin Farsça çevirisi *Papağan Kitabı*.Karga gibi bir haberci sembolü ve aynı zamanda ruhun sembolü olduğu sonucuna varır (Mısır*ba*), diğer kuşlar gibi.*Kuşların Konferansı*13. yüzyılda yaşamış Fars şair Feriduddin Attar'ın papağanın ölümsüzlük suyunu aradığı öyküsü.

**Keklik**Keklik, Romanesk süslemelerde çok yaygındır; örneğin Silos'taki manastırın güney galerisinde. Pinedo, Aristoteles, Theophrastus, Plinius ve diğer antik ve ortaçağ yazarlarının hepsinin kekliğin karakteristik alışkanlığı hakkında söyleyecek bir şeyleri olduğunu belirtmiştir; bu alışkanlık Aziz Jerome tarafından şu şekilde özlü bir şekilde ifade edilmiştir: 'Tıpkı kekliğin yumurtlaması ve asla onu takip etmeyecek genç kuşlar üretmesi gibi, dinsiz adam da hak etmediği bir servete sahip olur ve en az istekli olduğunda geride bırakmak zorunda kalır.' Keklik sembolünün altında yatan fikir budur. Bir diğer sembolik işlev de kuşun aldatma kapasitesinden gelir. Aziz Ambrose'un sözleriyle: 'Adını*perdelemek*ve İbranice'de denir *Koreca*((çağırıp çağırmak) Şeytan'ın kalabalığı sesiyle ayartması mıdır? (46)

**Yapıştır**Bachelard'a göre, madde kavramı macun kavramıyla çok yakından ilişkilidir. Su burada baskın bir bileşendir ve kohezyon sağlar. Bu nedenle, 'madde, formun bilinçdışıdır' denmiştir. Çamur, suyun 'tozu'dur, tıpkı külün ateşin 'tozu' olması gibi. Bachelard, çamur, toz ve dumanın, değişmiş ve gölgeli bir biçimde, ortaya çıktıkları maddeyi ima eden imgeler sağladığını öne sürmeye devam eder; bunlar dört Elementin kalıntısıdır (2). Bunlar yarı-sucul bir duruma karşılık gelir ve bu nedenle çözülme ve yenilenme sembolizmlerine girerler: kül ve toz bir sonu ifade eder, ancak tüm sonlar başlangıçtır.

Translated from English to Turkish - www.onlinedoctranslator.com



**Tavus kuşu** Roma sikkelerinde tavus kuşu, prensin ilahlaştırılmasını simgeler. tıpkı kartalın galiplerin yaptığı gibi (8). Tavus kuşunun kuyruğu, özellikle, *Ars Sembolika*Bosch'un tüm renklerin bir araya gelmesi ve bütünlük fikrinin bir sembolü olarak (32). Bu, Hristiyan sanatında neden ölümsüzlüğün (20) ve bozulmaz ruhun (6) bir sembolü olarak göründüğünü açıklar. Ortak*motif*Kozmik Ağacın her iki tarafına simetrik olarak yerleştirilmiş iki tavus kuşundan veya*ev*—İslam'a Pers'ten gelen ve daha sonra İspanya ve Batı'ya ulaşan bir özellik—insanın ruhsal ikiliğini (İkizler mitine bağlı) belirtir ve yaşam gücünü birlik ilkesinden alır (6). Mistik horolojide tavus kuşu alacakaranlığa karşılık gelir (50). Hindu mitolojisinde kanatlarındaki sayısız göze benzeyen desenler yıldızlı gök kubbeyi temsil eder (50).

**İnci**Çin geleneğinin sekiz 'ortak ambleminden' biri. 'Karanlıktaki dehayı' sembolize eder (5), şüphesiz Lao-tse'nin 'Bu nedenle, seçilmiş kişi kaba giysiler giyer, ancak göğsünde değerli bir taş saklar' şeklindeki daha az kategorik gözleminden sonra - istiridyesinin içinde saklı inciye atıfla. Tüm bunlardan dolayı, psikanalistler incinin işlevinin mistik Merkezi ve yüceltmeyi temsil etmek olduğunu fark ettiler (burada bir sakatlığın veya bir anormalliğin dönüşümü olarak görülür) (56). Müslümanlar genellikle cennetin bir simgesi olarak inciye başvururlar, çünkü onların inancına göre kutsanmış olanlar bir incinin içine kapatılmışlardır, her birinin kendi hurisi vardır (46); burada hem ilkel hem de nihai olan Platon'un androjen 'küresel insanı' ile açık bir bağlantı vardır. Onlar ayrıca -ve bu Platonik küresel adamla paralellik olduğunu doğrular- incinin ateş ve suyun 'birleşmesinin' ürünü olduğuna inanırlar. Aynı zamanda insan ruhu olarak da tanımlanmıştır (18). Çok sayıda inci farklı bir karaktere bürünür: yüksek değerlerine rağmen, sadece boncuk olurlar: birleştirildiklerinde kolyenin sembolüne karşılık gelirler ve dağıldıklarında, dağılmış her şey gibi, parçalanmanın sembolüyle ilişkilendirilirler.

**Pegasus**Perseus'un tanrılar tarafından kendisine verilen sihirli silahların yardımıyla Medusa'nın kafasını kesmesiyle Gorgon Medusa'nın kanından çıkan kanatlı bir at. Bellerophon, kimera ile mücadelesinde Pegasus'a binmişti. Benzer bir varlık, orta çağ efsanelerinde hippogrif adı altında yer alır. Doğal güçlerin artan gücünü sembolize eder; ruhsallaştırma ve kötülüğü iyiliğe dönüştürme için doğuştan gelen kapasite.

**Pelikan**Efsaneye göre, yavrularını o kadar çok seven bir su kuşu ki, onları kendi kanıyla besler ve bu amaçla göğsünü gagalar (8). Bu, İsa'nın en bilinen alegorilerinden biridir ve bu şekilde tasvir edilir

yetmişinci amblemi*Ars Sembolika*Bosch'un (32): Aynı zamanda simyadaki başlıca sembollerden biridir ve bir bakıma kuzgunun antitezidir.

**Parfüm**Gaston Bachelard'ın kurnazca gözlemlediği gibi (3), koku veya parfüm, havanın genel sembolizmiyle olan ilişkisinde, katı cisimlerin atmosferden geçişini işaretleyen izlere veya izlere eşdeğerdir ve dolayısıyla anıların veya hatıraların sembolüdür. Dağ yüksekliklerinin saf, soğuk havası kahramanca ve yalnız düşünceyle ilişkilendirilirken - St. John of the Cross'ta olduğu kadar Nietzsche'de de - koku yüklü bir atmosfer, duygu ve nostaljiyle doymuş zihnin ifadesidir. Uyum yasalarının aşırı coşkulu uygulanması, bazı insanların her belirli koku için kesin ve katı sembolizmler ortaya koymasına yol açmıştır. Bununla birlikte, belirli kokulara bağlı temel ve karakteristik anlamlardan bazılarını seçip bunları seri halinde düzenlemek, böylece hem süreklilik hem de süreksizlikle karakterize edilen ve Birliğin kademeli farklılaşmalarını ifade eden renkler, dokular, şekiller ve tüm fenomenlerin değerlerine eşdeğer bir değer ölçeği oluşturmak mümkündür.

**Persephone**Toprak ve baharın kişileştirilmesi. Mit, tanrıçanın çiçek toplarken toprak açıldığını ve yeraltı dünyasının tanrısı Pluto'nun ortaya çıkıp onu cehennemdeki kraliçesi olmak üzere götürdüğünü anlatır. Annesi Demeter bu imtiyazı elde etti—Persephone yılın üçte ikisini onunla (ilkbahardan sonbahara) ve sadece üçte birini tecavüzcüsüyle (kış) geçirecekti. Birçok Avrupa ülkesindeki folklor, Persephone ve Demeter'in arketiplerini 'Hasat Kızı' ve 'Mısırın Annesi' figürlerinde korumaktadır (21).

**Kişileştirme**Bu, bir nesneye insan özelliklerinin atfedilmesi ve bir fikrin somutlaştırılması olarak tanımlanabilir. Nesneleri veya fikirleri kişileştirme isteği, efsanevi düşüncenin kendine özgü bir özelliğidir, ancak özellikle tarih öncesi dönemin son günlerinden Hristiyanlığın yükselişine kadar olan dönemde, soyut fikirlerin işlenmesi ve kristalleştirilmesi çağı olan dönemde önemli bir rol oynamıştır. Kişileştirme, animizm ve antropomorfik dünya görüşünün bir sentezinden kaynaklanır. Antikler, kaderin (yaşam, ölüm, iyi, kötü), kozmik ve temel varlıkların (cennet, dünya, okyanus, nehirler, kaynaklar), insanın duygularının ve dürtülerinin (korku, kahkaha, aşk ve arzu), erdemlerin (talih, özgürlük, istikrar, zafer, bereket), kolektif varlıkların (kasaba veya şehir) ve kültürel alanların (tarih ve astronomi) büyük temalarını kişileştirdiler. Bu temalar, belirli sembolik öğeler ve nitelikler onlara eklendiğinde alegoriler oluşturmaya başladı, böylece içsel gerçekliklerine biçimsel bir ifade kazandırdılar veya

irrasyonel doğayı, insan konuşmasının -analitik düşüncenin orijinal biçimi- uygulanabilir olduğu daha anlaşılır biçimlere dönüştürmek. Mitolojik tanrıların, kısmen, kişileştirmenin ürünleri olarak açıklanabileceğini söylemeye gerek yok, yani, evrenin temel gerçeklerine, temel 'serisine' ve çeşitlendirilmiş anlamına karşılık gelmeleri gerçeğinden ayrı olarak.

**Taşlaşma**Taştan adamlar yaratan Deukalion miti ve litofani, taşlaşma hakkındaki efsanelerde tersine çevrilmiş hallerini bulur. Bu açıkça evrim ve gerilemenin zıt eğilimleriyle ilgili bir sorudur. Taşlaştırmak, alıkoymak veya kapatmaktır. Gorgon Medusa'nın bakışının, insanları taşa çevirmeye yettiği söylenirdi. Benzer taşlaşma veya büyülenme vakalarını anlatan birçok halk hikayesi ve ortaçağ efsanesi vardır. Periler, bazen, insanları uyutmak yerine—sembol aynı olmasına rağmen—onları taşa çevirir ve heykel gibi görünmelerini sağlarlar.*Güzel ve Çirkin*, kahramanın iki kötü kız kardeşi heykele dönüştürülür. Yazarın iyi perinin ağzından çıkan sözler sembolik anlamı aydınlatır: 'İki heykel olun, ama aklınızı sizi saran taşın altında tutun. Kız kardeşinizin sarayının kapısında kalacaksınız ve size onun mutluluğuna tanıklık etmenizden başka bir ceza vermeyeceğim. Yollarınızın hatasını fark edene kadar orijinal halinize geri dönemezsiniz' (38). O halde taşlaşma, ahlaki ilerlemenin—ruhun evriminin— alıkonulması demektir. Günah bu ruhsal evrimi uygun yolundan çıkarır ve uçuruma düşmese bile en azından onu durdurur ('taşlaştırır') ve durgunlaştırır. Lut'un karısının durumunda olan budur ve Ulysses'in İthaka'ya (göksel vatanın sembolü—geçici varoluşun görünümünü alan sonsuzluğun sembolü) geri dönüş yolculuğunda kararlılıkla üstesinden geldiği tehlike budur.

**Fallus**Yaşamın devamını, aktif gücü ve kozmik güçlerin yayılmasını simgeleyen bir sembol (57).

**Sülün**Sembolizmde horoza benzer. Çin'de, ışığın ve günün alegorik hayvanıydı (17).

**Anka kuşu**Kartal büyüklüğünde, sülünlerin bazı özelliklerine sahip efsanevi bir kuş. Efsaneye göre, ölümün yaklaştığını gördüğünde, hoş kokulu odun ve reçinelerden bir yuva yapar ve onu güneşin ışınlarının tüm gücüne maruz bırakarak alevlerde kül olana kadar yakardı. Daha sonra kemiklerinin iliğinden başka bir anka kuşu doğardı (8). Türk geleneği ona *Kerkés*ve Farsça*Simurg*. Her bakımdan periyodik yıkım ve yeniden yaratımı sembolize eder (38). Wirth, efsanevi kuşun, hepimizin kendi içimizde tuttuğumuz, her anı yaşamamızı ve 'rüya' (59) veya 'değişim' dediğimiz her kısmi ölümün üstesinden gelmemizi sağlayan 'anka kuşu'nun bir sembolü olarak psikolojik bir yorumunu öneriyor. Çin'de, anka kuşu

kuşların imparatoru ve bir güneş sembolü (5). Hristiyan dünyasında, ölüm üzerindeki ebedi yaşamın zaferini ifade eder (20). Simyada, kırmızı renge, evrensel yaşamın yenilenmesine (57) ve bir sürecin başarılı bir şekilde tamamlanmasına karşılık gelir.

**Fonetik**Fonetik sembolizmin tanımını, aşağıda görüldüğü gibi aktarıyoruz:*Ritüel Mitriaco*, Ölüler Kitabı'nda bahsi geçen geleneksel Mısır fikirlerinin damgasını taşıyan: 'Ve temelde akustik bir fenomen olan kelime, bir fikrin ifadesinden çok bir ses olarak daha büyük bir değere sahiptir, çünkü içinde bulunan ve ondan belirli titreşimler olarak yayılan ses, kozmik nefesin modülasyonudur; bir kelimeyi seslendirmek, onu sanki kozmosun çeşitli ritimlerine göre ayarlamak, onun temel gücünü geri kazandırmakla eşdeğerdir' (11). Hindu geleneği, genellikle harflerin, hecelerin ve kelimelerin ses olarak anlamına atıfta bulunur. Bu nedenle, örneğin, kelimelerin her harfinin sesi*Makara*Ve *Kumara*kelimenin genel anlamının bir parçası olarak kesin bir değer verilir: titrek 'r' sesi ses benzetmesi olup, yaratıcı gücün simgesi olarak gök gürültüsüne gönderme yapar (bu nedenle hemen hemen tüm dillerdeki çoğu fiil 'r' harfini içerir) ve hece '*Anne*' maddeye, vb. atıfta bulunur (40). Gelenek, evrenin tüm özünün ' hecesinde yer aldığıdır*Om*' (veya*Ah*) Hindu veya Tibet dillerinden:*A*=başlangıç,*Sen*= geçiş,*M*=son veya derin uyku. Bu fonetik gücüne olan mistik inanç*başlı başına*Gnostikleri ve Mithras'ın takipçilerini, ritüel ilahilerinin bazı bölümlerine, yalnızca fonetik önemlerinin gücüyle etkili olan bir tür sembolik müzik olarak, hiçbir gerçek anlamdan yoksun pasajlar eklemeye yöneltti.

**Bağımsızlık simgesi şapka**Kısmen fallik bir semboldür. Bir başlık parçası olması nedeniyle sembolizmde başa karşılık gelmesi, öneminin üstün ve yüceltilmiş -ve zaman zaman takıntılı- biçiminde erotikliği kucaklamasını sağlar. Bu nedenle, saf bir Venüs insanı tipi olan ve talih ve talihsizlik zamanlarında her zaman Eros'un insafına kalmaya mahkûm olan Truva Paris'i bir Frigya başlığıyla tasvir edilmiştir. Kırmızı rengi ayrıca bir kurban anlamını da ima edebilir -ya kendini yakma (Kibele'nin rahipleri durumunda olduğu gibi) ya da başkalarını yakma (1789'daki Fransız devrimcileri durumunda olduğu gibi). Prensip olarak, her kırmızı başlığın benzer bir anlamı vardır. Venedik Doge'sinin taktığı başlık ( *boynuz*) balıkçı başlığının stilize edilmiş halidir (zira ileri gelenle balıkçı sembolik olarak birbirine benzer) ve Frigya başlığı gibi sivri bir uçla sonlanır.

**Fiziksel İşlemler**Maddedeki değişimler veya dönüşümler, Rorschach'ın testlerinde kullandığı işaretlerle karşılaştırılabilir bir sembolik öneme sahip olabilir. Aslında, simyacılar tüm uygulamalarını 'ilk madde'nin işlenme süreçlerine ilişkin sembolizme dayandırmışlardır, çünkü onlar

cıva ile kükürtün birleşme aşamalarını geçip, üretmek için değil,*sarımsı kahverengi*, ancak filozofların altını; bunların hepsi simyanın ruhsal doğasının veya başka bir deyişle sembolizmle yakınlığının açık bir göstergesidir. René Alleau'nun dediği gibi, 'maddi teknik yalnızca bir çıraklıktı, yeni başlayanı hakikatleri anlamaya hazırlıyordu'. Sanat eserlerini alıp maddi sonucu görmezden gelseydik, sanatçının eserinin doğuşunu uzun bir kendini eğitme süreci ve hakikat ve güzellik ideallerine doğru el yordamıyla ilerleme süreci olarak görürdük.

**Resimli Görüntü**Her resimsel yaratım, taklit edilmiş veya icat edilmiş, figüratif veya figüratif olmayan bir görüntüye yol açar. Bu tür herhangi bir görüntüde, özneye veya figüre atfedilen sembolik önemin yanı sıra, mekansal dağılımdan, renklerden, geometrik şekillerin dahil edilmesinden veya yokluğundan, işaretlerden, baskın eksenlerden, ritimlerden, kompozisyondan ve dokudan kaynaklanan çıkarımlar da vardır. En son, sözde 'gayri resmi' sanat tarzında, ifade ve sembolleştirme öncelikle doku ve çizgi ritmi aracılığıyla gerçekleştirilir, renk ikincil öneme sahiptir. Herhangi bir özel eserin 'anlamını' kavramak için, önce bileşen unsurlarını sınıflandırmak ve bu bileşenlerin her sınıfının önemini resimsel bütün içindeki önemlerine göre tahmin etmek gerekir. Aynı şey mimari ve heykel için de geçerlidir.

**Hacı**İnsanın bir hacı ve hayatın bir hac yolculuğu olduğu kavramı pek çok halk ve gelenekte ortak bir kavramdır (4), çünkü bu kavram insanın göksel kökeni, onun 'düşüş'ü ve göksel aleme geri dönme umutları hakkındaki büyük mitle örtüşmektedir, çünkü tüm bunların etkisi onu yeryüzünde kaldığı süre boyunca bir yabancı haline getirmek ve her adımına geçiciliğin izini bırakmaktır. İnsan köken yerini terk eder ve geri döner—*çıkış*Ve*reditüs.* Tam da bu, yaşamın bir hac yolculuğu olarak görülmesidir ki, Hıristiyan hac yolculuğuna özel değerini verir (14). Hacının sembolizmiyle ilişkilendirilen nitelikler şunlardır: deniz kabuğu, asa veya değnek, yolunda bulduğu kurtuluş suyu kuyusu, yol, pelerin, vb. Bu fikir labirent fikriyle aynıdır: hac yolculuğuna çıkmak, labirentin doğasını anlamak ve 'Merkez'e giden bir araç olarak labirentin ustalığına doğru ilerlemektir.

**Sütun**Tek sütun, direk, direk ve ağaç gibi dünya ekseniyle ilişkilidir. Mısır hiyeroglif işareti*zed*hem bir sütun hem de omurga olarak yorumlanır (burada sembolik bir çelişki yoktur) (39). Frobenius, Afrikalıların sütunları insan benzerliğinden sıyrılmış karyatidler, yani insanın dolaylı görüntüleri olarak yorumladıklarını söyler (21). İki sütun olduğunda, sembolizm Jachin ve Boaz'ın kabalistik sütunlarının sembolizmine karşılık gelir.

**Çam ağacı**Diğer her dem yeşil ağaçlar gibi, çam da ölümsüzlüğün simgesidir. İğne yapraklılar da şekilleri gereği, sembolizme katılırlar.

Kabalistik Jachin kutsal ağacı sütunlarının Attis kültüyle ilişkilendirilmesi. Çam kozalakları doğurganlığın sembolleri olarak kabul ediliyordu (4, 21).

Zodyak işareti

Balık burcunun.

**Balık**Zodyak'ın son burcu, su sembolizmi ve Akasha'da gerçekleşen 'formların çözülmesi' ile yakından bağlantılıdır. Üç çatallı yabasıyla dalgaları kamçılayan ve onlardan boğalar ve atlar çıkaran Neptün, ilkel okyanusun su derinliklerinden gelen kozmik enerjinin yeniden canlanmasının sembolik bir ifadesidir. Eğer Oğlak çözülme sürecinin başlangıcını işaret ediyorsa, Balık tam da bu nedenle kendi içinde yeni döngünün başlangıcını barındıran son anı belirtir. Balık ile ilişkili olanlar, Hindistan'daki Vishnu'nun balık formundaki avatarı ve Keldani Oannes adlı insan-balık mitidir. Zodyak'ın bu on ikinci evi, benzetme yoluyla varoluşsal ve psişik düzleme aktarıldığında yenilgi ve başarısızlığı, sürgünü veya inzivayı ve ayrıca mistisizmi ve benliğin ve tutkularının inkarını belirtir (40). Bu sembolün ikili yönü, birbirine paralel olarak düzenlenmiş ancak farklı yönlere bakan iki balıktan oluşan burç işaretiyle iyi bir şekilde ifade edilmiştir: sol taraftaki balık, tezahür dünyasında gerileme yönünü veya yeni bir döngünün başlangıcını gösterirken, sağa bakan balık evrim yönünü, döngüden çıkış yolunu işaret eder (52).

**Örgü**Kurdele demetleri, rozetler, kravatlar ve düğümler gibi örgüler de samimi ilişkilerin, birbirine karışan akarsuların ve karşılıklı bağımlılığın sembolüdür (19).

**Gezegensel Tanrılar**Bunlar, İnsanın idealize edilmiş niteliklerinin kişileştirilmiş halidir: varoluşun 'modları' ve davranış ve bilgideki temel olasılıkların yelpazesi. Bu tanrılar kıskanılacak güçlerle donatıldıklarından ve nefis bir eylem alanında eğlendiklerinden, her birine ait belirli ilkenin zaferini sembolize etmeye başladılar; bu nedenle mitolojide sıklıkla adalet fikirleri ve yaşamı yöneten temel yasalarla ilişkilendirilerek ortaya çıktılar (15). Felaketçilik süreci boyunca, başlıca tanrılar göklere yansıtıldı ve güneş, ay ve en yakın beş gezegenle özdeşleştirildi. Bu, Mezopotamya'da astrobiyolojik düşüncenin (7) başlangıcında açıkça görülebilir. Keldaniler için astral bedenler

yaşayan ama ilahi varlıklar, Seznec'in gösterdiği gibi Aristoteles'te ve Batı dünyasında Orta Çağ boyunca açık ama parçalı bir biçimde devam eden bir fikir (53). Keldaniler, Yunanlılar ve Romalılar arasında tanrıların ilgili isimleri şunlardı:*Şamaş*, Güneş, Helios, Apollo;*Günah*, Ay, Artemis, Diana;*Marduk*, Zeus, Jüpiter;*İştar*, Afrodit, Venüs;*Nabu*, Hermes, Merkür;*Nergis*, Ares, Mars;*Ninib*, Kronos, Satürn. Karşılıklılık kuramı gereği, bu tanrılardan kaynaklanan ilişkiler evrenin düzeninin tamamını veya neredeyse tamamını kapsar.

**Gezegenler**Gezegenler kozmos içinde belirli bir düzen oluştururlar. Astronomi biliminin işi, Kopernik'in kendi bilim adamlarıyla kurduğu sisteme dayanarak, onları doğalcı ve matematiksel bir bakış açısıyla incelemektir.*De Revolutionibus Orbium Coelestium*1543'e göre, Güneş'in merkez olduğu ve etrafında gezegenlerin yörüngelerinin belirlendiği: En yakını Merkür, ardından Venüs, Dünya, Mars, Asteroitler, Jüpiter, Satürn, Uranüs, Neptün (ve Plüton). Ancak astroloji ve geleneksel sembolizm, ilhamını Kopernik sistemine değil, Antik Çağ'da kabul edilen sisteme borçludur. Buradaki sembolizmin geçerliliği yalnızca bir felaketçilik sürecine (yani, belirli bir zihinsel düzenin göksel düzene yansıtılması veya psikolojik ve ruhsal dünyadaki fenomenleri açıklayabilen bir 'seri'nin yorumlanması) bağlı olduğundan, Ptolemaios sisteminin (kısmen Görelilik Kuramı tarafından doğrulanan) Kopernik sistemiyle ne kadar uzlaştırılabileceği gibi karmaşık bir soruyu incelememiz gereksizdir. Aynı zamanda, yedi gezegenin varlığı gerçeği, uzaydaki yedi Yön veya alanla (ki bu da zaman terimlerine aktarıldığında, haftanın yedi gününün kökeni haline gelir) uyuşan yedi gezegensel cennet fikrine karşılık gelir. Gezegenlerin uzaydaki yedi noktayla ilişkisi şu şekildedir: Güneş -zenit, Ay -nadir, Merkür -merkez, Venüs -Batı, Mars -Güney, Jüpiter -Doğu ve Satürn -Kuzey (54). Astrolojinin gezegenleri yerleştirme sırası -Güneş ve Ay'ı da gezegen olarak sayarak- şu şekildedir, Dünya'yı merkeze alır ve sonra en yakından en uzağa doğru ilerler: Ay, Merkür, Venüs, Güneş, Mars, Jüpiter, Satürn (Uranüs ve Neptün, ancak bu ikisi genellikle sayılmaz). Bu varlıkların cinsiyeti, Venüs, Mars, Jüpiter ve Satürn söz konusu olduğunda açıkça belirlenmiştir. Merkür hem eril hem de androjen olarak görünür. Güneş ve Ay, dönemin kültürüne göre, yüzyıllar boyunca cinsiyetlerini değiştirmişlerdir. Gezegensel mitlerin mistik temeli, Varro'nun gezegenlerin gök cisimleri ve aynı zamanda yaşam üreteçleri olduğu yönündeki genellemesinde aranmalıdır (7). Bu jenerasyonun her biri

güçlerin karakteristik bir etki alanı vardır, bu da onun 'cenneti'dir ve bu 'cennet'in etkisi uzayın iç içe geçen bölgeleri boyunca yayılır. Gezegensel sembolizm, Zodyak ile ilişkisinde en yüksek karmaşıklık derecesine ulaşır; Zodyak, belirli bir yaratılış döngüsünün derecelerini ve evrelerini sembolize ederken, gezegensel 'seri' daha çok ahlaki dünyanın modelini ifade eder. Gezegenlere uygulanan 'karşılıklılıklar' teorisi, her gezegenin belirli bir özelliğe sahip belirli bir 'mod' olarak görüldüğü ve örneğin belirli bir Duyu veya bir metal, bir parfüm veya bir bitki ile ilişkili olduğu karmaşık bir sistem ortaya çıkarır. Ancak, her gezegenin belirli bir erdem veya eğilimle bağlantısını kavramak daha önemlidir: bu nedenle, Güneş irade ve aktiviteyle, Ay hayal gücü ve biçimler dünyasıyla, Mars eylem ve yıkımla, Merkür sezgi ve hareketle, Jüpiter iyi yargı ve yönle, Venüs aşk ve ilişkilerle, Satürn dayanıklılık ve çekingenlikle ilişkilidir. Ancak, bu niteliklerin temel eğilimleri bazen olumsuz bazen de olumludur. Ely Star, evrim ve spiritüelleşme ilkelerine uygun olarak aşağıdaki düzenlemeyi önermektedir: Güneş - potansiyel iyi, Ay potansiyel kötü, Merkür - ikilik ve dolayısıyla özgür irade, Venüs - nesnel iyi, Mars - nesnel kötü, Jüpiter - öznel iyi, Satürn - öznel kötü. Gezegenler böylece iki bölgeye ayrılır, biri aydınlık, diğeri karanlık, ikisi de varoluş döngüsü için gereklidir; bu bölgeler sırasıyla evrensel akışın Çin sembolünün açık ve karanlık bölümlerine karşılık gelir - *Yang-Yin*( 54). Mertens-Stienon, gezegensel güçleri teogonik yönleriyle incelemiş, dışarıdan içeriye doğru ilerlemiş, böylece en uzaktaki en eski ve en 'ilkel' tanrı haline gelmiştir: Uranüs, Satürn'ü doğurmuştur (göksel uzay zamanı yaratır) ve Satürn'ün saltanatının yerini Jüpiter'in yapıcı düzeni almıştır; ardından Jüpiter'in çocukları gelir: Mars (etkin ilke), Venüs (pasif) ve Merkür (nötr) (40). Sembolik bakış açısından, bu evrimsel dizi araştırmacıyı içeriye çeker ve insan ruhu içinde yoğunlaşır, çünkü ruh, makrokozmik evreni yansıtan mikrokozmostur. Gezegensel arketiplerin önemi, Greko-Romen mitolojisinin kalıcı etkisinde belirgindir, çünkü içsel anlamlarını en açık ve güçlü şekilde ifade edenler klasik mitlerdi; Jean Seznec'in (53) gösterdiği gibi, bu mitler, sembolik ve psikolojik gerçekliğini algıladığı için, Orta Çağ ve Rönesans'ın Hristiyan kültüründe Kilise tarafından karşı çıkılmadan popülerliğini sürdürdü. Waldemar Fenn, dörtlü ve üç bileşenli eleman grupları içeren belirli tarih öncesi gravürlerin olduğunu ve bu çizimlerin gezegensel yapılandırmalara karşılık geldiğini savunuyor. İskandinav ırklarının popüler sanatı, elbette, bu bölünmeye bağlı kalıyor

küreler—psikolojik bakış açısından elzem—iki gruba ayrılır: üç faktörden oluşan bir iç grup ve dört faktörden oluşan bir dış grup. Gezegenlerin Uzayın Yedi Yönü ile denklemi verildiğinde (daha önce ana hatlarıyla belirttiğimiz gibi), o zaman iç grup (dikey eksen boyunca yerleştirilmiştir) Güneş-Merkür-Ay serisini içerirken, ana noktalara eşdeğer olan dış grup Venüs-Mars-Jüpiter-Satürn ile ilişkilidir. Bu, insan ruhunun bileşenleri olarak, üç merkezi bileşenin dış dörtlüden daha fazla öneme ve etkiye sahip olduğunu, çünkü ikincisinin kare ve durum ve sınırlama sembolizmi ile ilgili olduğunu (tetramorflarda olduğu gibi), ilkinin ise üçlü düzenin aktif, pasif ve nötr olanı kapsayan psişik dinamizmini oluşturduğunu göstermektedir.

**Bitkiler**Yaşamın bir imgesi, kozmosun tezahürünü ve formların doğuşunu ifade eder. Özellikle su bitkileri, yaşamın 'yeni doğan' karakterinin sembolüdür. Hindistan'da, kozmik imgeler lotus çiçeğinden çıkarken tasvir edilir (17). Aynı zamanda, biyolojik olarak hayvanlarla ilişkili olduğunun bilincinde olan insan, dik duruşunun tüm hayvanların (göksel kuşlar hariç) yatay duruşundan çok ağaç, çalı ve çimenin duruşuna daha yakın olduğunun farkında olamazdı. Dolayısıyla, totemizm insan ile belirli hayvanlar arasında ilişkiler kurarken, astrobiyolojik çağ, efsanevi varlıklar ve bitkiler arasındaki sık bağlantılar ve denklemlerle karakterize edildi. Özellikle, şiddetli bir şekilde sona eren yaşamların, bitki formunda başkalaşmış bir varoluşu sürdürmesi gerekiyordu. Sadece birkaç tanrıyı saymak gerekirse, Osiris, Attis, Adonis bitkilerle yakından ilişkilidir. Bitki sembolizminin bir diğer yönü yıllık döngüdür, bunun sonucunda bazen ölüm ve dirilişin gizemini sembolize ederler (17). Tarlaların verimliliği, kozmik, maddi ve ruhsal bereketin en güçlü imgesini sunar.

**Oyun kağıtları**Tüm iskambil destesi köken olarak semboliktir. En tam ifadesini Tarot destesinin yirmi iki büyük bilmecesinde (her kart, belli bir noktaya kadar kendi içinde tamamlanmış, bütünsel bir alegoriyi temsil eder) ve ardından elli altı küçük bilmecede bulur. Sonuncular, dört takımın her birinde on dört figürden oluşur: altın - elmaslara eşdeğer (dairelerden, disklerden ve tekerleklerden oluşur), sopalar (coplar ve asalar), maça (kılıçlar) ve kupalar - kalplere eşdeğer. Altın, maddi güçleri sembolize eder; sopa veya asa komuta gücünü; kupa veya kadeh, önem bakımından biraz değişir ancak genellikle hazneyi olduğu gibi ilgilendirir: örneğin, kadeh veya sandık; kılıç, bu özel örnekte, hata ile adalet arasındaki ayrımcılığın bir amblemidir. Her karta yazılan sayı, o özel sayıya ait sembolizmi ima eder,*Görmek*TAROT.

Ülker takım yıldızı Ülker takımyıldızı, merkez grubunu oluşturur yıldızsal sembolizm. Hem İbranice hem de Hindu gelenekleri bu yıldızlarda yedilinin uzaya, sese ve eyleme uygulanan görüntüsünü görür (40).

**Pulluk**Döllenmenin sembolü. Bir Aryan efsanesinde, kahraman Rama, Sita (karık) ile evlenir. Toprak doğası gereği dişi olduğundan, sürme, erkek ve dişi prensibinin birleşmesinin sembolüdür. İmparatorun saltanatının başlangıcında törensel sürme geleneği olan eski Çin geleneği bu sembolizmle bağlantılıdır (33).

**Nokta**Nokta, birliği, Kökeni ve Merkezi ifade eder. Ayrıca tezahür ve yayılma prensiplerini temsil eder ve bu nedenle bazı mandalalarda merkez aslında gösterilmez ancak inisiye tarafından hayal edilmelidir. Dikkate alınması gereken iki tür nokta vardır: büyüklüğü olmayan ve yaratıcı erdemin simgesi olan ve Raymond Lull'un *Yeni Geometri*—en küçük düşünülebilir veya uygulanabilir büyüklüğe sahiptir ve tezahür ilkesinin bir sembolüdür. Leon'lu Musa, orijinal Noktanın doğasını şu şekilde tanımladı: 'Bu derece, tüm sonraki aynaların, yani bu bir dereceye ilişkin tüm dışsal yönlerin toplamıdır. Bunlar, noktanın gizemi nedeniyle buradan ilerler, ki bu da kendi başına saf ve huşu uyandıran eterin gizeminden kaynaklanan gizli bir derecedir. Her şeyin ilk derecesi kesinlikle gizlidir, yani açık değildir ve elde edilemez' (25). Bu, Merkezin —Leon'lu Musa'nın mistik noktasıyla aynı olan—genellikle bir delik olarak temsil edilmesini açıklar.

**Kutup**Mistik 'Merkez' veya 'değişmeyen ortalama', tüm sembolik geleneklerin 'kutup' olarak adlandırmada hemfikir olduğu sabit noktadır, çünkü dünyanın dönüşü onun etrafında gerçekleşir (28). Öte yandan, kutup aynı zamanda zenitle de özdeşleştirilir. Antik Çin'de, yeşim diskinin merkezindeki delik olarak bilinen *Pi*(7). 'Değişmeyen ortalama' yine de tüm değişimin nedenidir. Çinliler *Değişim Kitabı* maddenin sürekli başkalaşımlarının büyük kutup tarafından üretildiğini gösterir - tüm ikiliğin, tüm oluşumların çok ötesinde bulunan ve Aristoteles'in 'hareketsiz hareket ettiricisi' ile eşitlenen bir Birlik (58). Hareketsiz olan ile tüm hareketin nedeni arasındaki bu çelişki, simyacılar tarafından şu sözle metaforik olarak ifade edilmiştir: 'Kutupta gerçek ateş olan Merkür'ün kalbi yatar' (32).

**Nar**Yunanlılar narın Dionysos'un kanından çıktığına inanıyorlardı. Anemonları Adonis ile ve menekşeleri Attis ile ilişkilendiren benzer inançlar vardır (21). Ancak narın baskın önemi, renginden ziyade şekli ve iç yapısından kaynaklanan, görünürdeki birlik içinde çoklu ve çeşitli olanın uzlaştırılmasıdır. Bu nedenle,

Örneğin İncil'de evrenin Birliğinin sembolü olarak görünür (37). Ayrıca bereketin de sembolüdür.

**Kavak**Ağaçlara, oduna ve bitkisel yaşama atfedilen genel sembolizme ek olarak, kavak, kavak yaprağının iki yüzünün farklı bir yeşil tonunda olması gerçeğiyle bağlantılı özel bir alegorik öneme sahiptir. Böylece, su (ay) tarafında parlak yeşil ve ateş (güneş) tarafında daha koyu yeşil olan hayat ağacı haline gelir (50). Kavak, ayrıca iki kutuplu sembollerin (pozitif-negatif) (32) genel aralığında da bir yere sahiptir.

**İksir**Genellikle bir aşk iksiri, Roma antik çağında sıkça bahsedilir, örneğin şair Lucretius'un deliliğinin bir iksirden kaynaklandığı söylenir. Ortaçağ efsanelerinde daha da sık görülür ve Kelt*geis*, Jean Marx'a göre (*Nouvelles Recherches sur la littérature Arthurienne*). Bir iksir aşkın talihsizliğini simgeler. Bunu içen kişi artık feodal yasaları veya pozisyonunun gerektirdiği görevleri yerine getiremez ve hatta Tristan'ın örneklediği gibi bu durum yüzünden ölüme sürüklenebilir.

**Potne Theron**Bu, Yunanlıların iki hayvan arasında bir insan figürünü tasvir eden kompozisyonlara verdikleri isimdir; bunlar antik ve ortaçağ sanatında çokça kullanılmıştır (örneğin, Mezopotamya'daki Ur'un arpı; Estany'deki başkent; Kapadokya mühürleri veya Sümer fildişleri). Bazen bu özellik efsanevi veya tarihi figürlere eklenmiştir: Mezopotamya'daki Gılgamış veya Hıristiyan, İncil geleneğindeki Daniel ve aslanlar. Ancak Yunanlılar için bu kompozisyon, insanın doğayla birliğinin veya bu birliği sağlamak için gerekli güçlerin dengesinin bir simgesiydi. Şimdi, Rus sanat eleştirmeni Shekotov'un görüşüne göre, 'figürlerin tek bir merkez etrafında simetrik olarak düzenlenmesi, hem sanatsal bir bağlamda hem de dini veya dünyevi törenlerde zafer fikrini ifade eder'.

**Güç**Güç sembolizmi Percy Ernst Schramm tarafından kapsamlı bir çalışmaya tabi tutulmuştur.*Herrschaftszeichen ve Staatssymbolik*(Stuttgart, 1954). Güç, bir sembol olarak, ışın saçan kuvveti temsil eder, ancak bu önemi ancak daha sonra kazanmıştır, çünkü totemistik ve ilkel zamanlarda genellikle soyut veya zamansal bir hakimiyetin ifadesinden ziyade doğa güçlerinin (ve özellikle hayvan dünyasının) bir imgesi anlamında anlaşılmıştır. Dolayısıyla, üstün bir gücün başlıca nitelikleri, diş ve pençe kolyeleri, deriler, başlıklar, boynuzlar ve bu nesneleri sergileyen çeşitli türde standartlar gibi totemik amblemlerin veya bunlardan türetilen süslemelerin büyütülmüş versiyonlarıdır. Muhtemelen güneş kültünün doğuşuyla birlikte taç (tacın orijinal biçimi) bir başka güç niteliği olarak benimsenmiştir. Gücün üstlenilmesinin ani etkisi

beden ve zihin tutumu, duygusuzluğu, gerçek veya yapmacık kayıtsızlığı ve dinginliği ve aynı şekilde 'gururla şişme' eğilimini bahşetmektir. Bu nedenle, hiyeratik jest ve ciddi durumlarda kullanımının büyüsü. Kolları uzatmak veya başını sallamak veya çevirmek gibi dinamik hareketler de hiyeratik gücü ve sakinliği çağrıştıran bir ritimle gerçekleştirilebilir. Antik sanat, dünyanın güçlerine karşı temelde benzer bir tutuma ifade kazandırdı. Yer seviyesinden yükseklik ve simetrik bir desenin merkezinde belirli bir sembolik öğenin durumu - Yunan*Potne Theron* örneğin—seviye ve 'Merkez' sembolizmlerinden türeyen güç sembolizminin daha fazla örneğidir. Gücün farklı ifadeleri, her biri kendi nitelikleriyle karakterize edilen kral, rahip ve askeri lidere yol açar. Gücün sentezi, üçlü taç gibi üçlü sembollerle gösterilir. Üçlü gücü kucaklayan üç çatallı mızrak gibi diğer bazı sembollerin genellikle cehennem bölgelerine ait olduğu düşünülür, ancak bu, gerçek sembolik mantıktan ziyade geleneksel, mitolojik fikirlerin etkisiyle ortaya çıkmıştır. Büyü gücü—dinsel gücün bozuk bir biçimi, asa ve bazen kılıçla sembolize edilir. Güç fikriyle bağlantılı başka bazı nesneler de vardır, ancak bunlar gerçek sembollerden ziyade nitelikler veya araçlardır.

Mısır firavunlarının amblemlerinin ardındaki karmaşık sembolik sistem büyük ilgi görmektedir. Çift taç Yukarı ve Aşağı Mısır'ı ifade eder, ancak aynı zamanda eril ve dişil prensiplerin ve cennet ve yeryüzünün fikirlerini de ifade eder. Asalar - düz (kirpik) ve kavisli (eğri) - muhtemelen sırasıyla sığır yetiştiriciliğinin ve tarımın nitelikleridir; ancak aynı zamanda düz yolu (veya güneş, gündüz, mantıksal rotayı) ve eğri yolu (ay, gece ve sezgisel) belirtirler. Uraeus şüphesiz yüceltilmiş yılanı sembolize eder - yükseltilmiş, yani yükseklikte (*kundalini*), ruha veya bir güç yönüne dönüştürülmüş bir güç sembolü haline gelmek için. Güç fikri kendi içinde aşırı öz farkındalık ve bütünlük, savunma amaçlı güç konsantrasyonu, çevrenin sahiplenilmesi ve hakimiyeti ve parlaklık kavramlarını kapsar. Bu nedenle, bu fikirleri sırayla ele alırsak, güç sembolleri isimler, mühürler, işaretler, sancaklar ve işaretlerdir; maskeler, miğferler, başlıklar, kılıçlar ve kalkanlar; asalar, taçlar,*palya*ve saraylar; ve ihtişam altın ve değerli taşlarla ifade edilir. Egemenlik ayrıca dört başlı asalar gibi dörtlü formlarda da ifade bulur,*kız kardeş*veya ana noktalara gönderme yapan tahtlar. Taç, en gelişmiş haliyle, taç veya daireyi ve gök kubbesinin yarım küresini veya görüntüsünü kucaklar; ve bazen pusulanın dört noktasını belirtir—veya bunları

taçtan yukarı doğru yükselen ve ortada daha yukarıda birleşen dört bant, başka bir sembolik motifle taçlandırılmıştır. Kraliyet fikri, elbette, güneş sembolizmiyle bağlantılıdır ve bu nedenle onunla ilişkilendirilen hayvanlar kartal ve aslan ve zaman zaman ejderhadır. Hristiyanlık Roma İmparatorluğu'nun resmi dini haline geldiğinde, çeşitli Hristiyan yüceltme sembolleri, özellikle haç ve fleur-de-lis olmak üzere, güç sembolizmine katkıda bulunur. İkinci sembol Bizans'ta bulunur ve buradan MS 1. binyılda Orta Avrupa, Almanya, Fransa ve Batı dünyasına ulaşmıştır.

**Mahalle**Bölgeyle ilgili tüm görseller: bir muhafaza, duvarlı bir bahçe, bir şehir, bir meydan, bir kale, bir*veranda*— fikrine karşılık gelir*temenoslar*, veya korunan ve savunulan kutsal ve sınırlandırılmış bir alan, çünkü ruhsal bir varlık oluşturuyor. Bu tür imgeler aynı zamanda bireyin hayatını ve özellikle düşüncelerinin içsel hayatını da sembolize edebilir (32). Bir kare veya dairenin, daha güçlü bir düşmana karşı kritik bir durumda savunma aracı olarak yaygın olarak benimsenen taktiksel oluşum olduğu kabul edilecektir. Bu kendi başına mandala'nın anlamını veya bölge kavramına veya belirli bir alanın korunmasına dayanan sayısız sembolden herhangi birinin, benlikle özdeşleşmiş anlamını açıklamak için yeterli olacaktır. Mayıs direği dansı gibi dairesel danslar veya *sardana*Katalonya'nın; veya tarih öncesi taş çemberleri (bazen kromleh olarak bilinir); veya bir daire içinde oluşturulmuş çitleri veya insanları gösteren amblemler - hepsi aynı sembolik anlamı, aynı kendini koruma kavramını taşır, Adama van Scheltema'nın da belirttiği gibi*Belgeler*VII (Paris, 1930) ile bağlantılı olarak*Kutsal kadın merkezi*.

**Rahip John**Efsanevi Prester John'un krallığı, diğer bazı efsanevi 'ülkeler' gibi, aslında yüce, ruhsal 'merkezin' bir sembolüdür (28).

**Birincil Madde**Bu, altının dönüştürülmesi, yani mükemmel ve kesin süblimasyon veya ruhun kendisinin sağlamlaştırılması arayışıyla simya sürecinin ortaya çıktığı temel aşamayı temsil eder. Simyacılar bu tanımlanamayan asal maddeye bir sürü isim verdiler: cıva, kurşun, tuz, kükürt, su, hava, ateş, toprak, kan,*lapis*, zehir, ruh, gökyüzü, çiy, gölge, anne, deniz, ay, ejderha, kaos, mikrokozmos, vb.*Gül bahçesi*'kendi kökü' olarak adlandırır ve başka yerlerde 'cennetin toprağı' olarak adlandırılır. Bu, neden ilk maddenin, ayrımların hala bilinmediği ve her şeyin bir olduğu, ne ayırt edilebilir ne de ayırt edilebilir olduğu dağdan geldiği düşünüldüğünü açıklar (32). Ayrıca bilinçdışıyla ilişkili olduğu da kabul edilir.

**Prens**Prens veya kralın oğlu, doğan güneşin ölmekte olan güneşin gençleşmesi olması gibi, baba kralın gençleşmiş halidir. Prens genellikle

Efsanelerde kahraman olarak karşımıza çıkar; en büyük erdemi sezgisidir ve bir demiurgos'un güçlerine sahip olması hiç de nadir değildir (32).

**Alay**Yürüyüş fikrini ifade eden bu kelime, en gerçek ifadesini ayin alayında bulur. Davy, anlamını hac fikrinden aldığını ve dünyevi şeylerden ilerici bir şekilde yararlanarak, dünyasal şeyler tarafından kısıtlanmadan sürekli ilerleme ihtiyacını gösterdiğini belirtir. Alay fikri ayrıca İsrail'in Çıkışı'nı ve çöl geçişini anımsatır (14). Schneider'in belirttiği gibi, manastır alaylarının hareketleri uzay-zamanla ilgili bir sembolizmi ima eder: alay boyunca söylenen ilahiler; manastıra dönüş, dört tarafın ana yönlere ve mevsimlere uygunluğu nedeniyle bir yılın geçişine eşdeğerdir. Ancak, daha genel olarak konuşursak, her alay, başlangıç noktasına geri dönmesi gerçeğiyle kanıtlandığı gibi, döngü ve zamanın geçişi kavramına öz kazandıran bir ayindir. Çeşitli sembolik ve alegorik figürler buna eklenmiştir: Örneğin Çin ejderhaları veya Roma kartalları (askeri geçit töreni bir alay biçimi olduğundan). Hristiyanlık, sembolün bazı erken dönem yönlerini ritüellerine dahil etmiştir; örneğin, ayı ve gergedandan tek boynuzlu ata ve anka kuşuna kadar tüm başlıca sembolik hayvanların çizdiği bazı alegorik arabaları içeren St. Macarius hakkında bir kitap vardır. Folklor öğelerini bünyesinde barındıran bu festivaller, halk sanatının sembolik çıkarımlarını da özümsemiştir. Tarih öncesi çağlardan beri devler, karnaval groteskleri, cüceler, ejderhalar, engerekler, aslanlar, öküzler alaylarda yer almıştır. Ünlü*taraska*[1]Tarascon'un, Babil'in Büyük Fahişesi olarak görülmüştür. Kartal, Aziz John'a karşılık gelebilir; engerek ve ejderha, Aziz George efsanesine gönderme yapar. Ezoterik düşünceye göre, devler, cüceler, semenderler ve periler sırasıyla hava, toprak, ateş ve suya ait olan temel ruhlardır. Onları alay halinde taşımak, insanın onlar üzerindeki hakimiyetini sergilemektir, çünkü zaferle taşınsalar da, aslında esir olarak sergilenirler; ve Romalıların onları bir seferin sonunda görkemli yürüyüşlerine dahil etmeleri bu anlamdaydı.

**Meslekler**Schneider, bir bireyin mesleğinin veya çağrısının temelde onun efsanevi ve kozmik durumunu belirlediği inancıyla mistik düşüncenin ölçülü ve zanaatkar karakterini belirtmiştir. Bu, sağduyulu düşünme biçimlerini geçersiz kılmak değil, onları aşkınlık düzlemine sağlam bir şekilde kökleştirerek doğrulamaktır. Bir vadi, bir dağ ve ona karşılık gelen mağara ve denizle ideal bir manzara hayal etseydik, denizin denizcilerin ve balıkçıların mekanı, vadinin işçilere ve

[1]Corpus Christi alaylarında taşınan büyük bir yılan veya ejderha figürü.*Çevirmen*

bahçıvanlar için, dağ yamacı çobanlar için, mağara demirciler ve belki de çömlekçiler için ve dağ zirvesi münzevi ve yüce fikirli bilgeler için. Schneider, benzetme yoluyla, dağın aynı zamanda savaşçıların, madencilerin, doktorların ve şehitlerin de meskeni olduğunu öne sürer (50, 51). Her mesleğin uygun derecesini belirlemek için sadece seviye sembolizminin yasalarını uygulamak gerekir. Herhangi bir mesleğin sembolik önemi, pratik yönlerinin ruhsal veya psikolojik alana tercümesinde yatıyorsa, denizcinin çağrısı bilinçaltı ve tutkularla yüzleşmeyi veya kaotik seviyede mücadeleyi sembolize eder. Balıkçı, derinliklerden sembolik işaretler çıkarır. Çiftçi, bereketli doğayla yakın temas halindedir ve emeğiyle toprağın verimliliğine katkıda bulunur. Bahçıvan aynı işlevi daha yüksek bir ruhsal ve entelektüel düzlemde yerine getirir, çünkü bahçe ruhun bir sembolüdür ve bahçesini geliştirmek için çalışır. Demirciler ve çömlekçiler form yaratıcıları, madde ustalarıdır. Madencilerin işi balıkçıların işine benzer, çünkü Elementlerden birinden değerli olanı çıkarırlar. Münzevi ve bilge, neredeyse hiç eylemde bulunmadan yaşam düzenini yönetir. Doktorlar varoluşu arındırır ve zararlı olanla savaşır. Şehit, fedakarlığıyla acı çeker ve yaşam üzerinde zafer kazanır. Demiurge ile ilgili diğer çağrılar, dokumacı ve eğiricinin (varoluşun ipliklerini eğirip kesen) çağrılarıdır. M.Ö. 4. binyıl civarında, insandaki en derin gelişme dönemini karakterize eden belirli meslekler vardı. Berthelot'un gözlemlediği gibi, takvimin tasarlanması, metalurjinin geliştirilmesi ve alaşımların ilkinin (bronz) üretilmesi, ilkel kültürlerden medeni kültürlere geçişin nedenleri gibi görünüyor (ilk etapta Mezopotamya ve Mısır'da). Berthelot ayrıca, belirli kültlerin gelişimi ile bunları belirleyen ve medeniyet seviyesi yükseldikçe talep eden mesleklerin buna karşılık gelen büyümesi arasında ilginç bir paralellik kurmuştur. Paleolitik Çağ'ın avcıları, balıkçıları ve dokumacıları kültlerini kendilerine geçim kaynağı olan hayvanlarla sınırladılar; Neolitik ve erken tarihi zamanların çobanları ve denizcileri kültlerini, yön bulma araçları olan ay ve yıldızlara dayandırdılar; kayıtlı tarihin çağının başladığı demirci, metalurjist ve erken kimyagerler, işlerinde belirleyici bir rol oynadığı için kültlerinde ateşi yücelttiler. Ve son olarak, tarım işçisi veya onun dünya anlayışının yaygınlığı, güneş yılın ve mevsimlerin döngüsünün yaratıcısı olduğundan, güneş kültünün baskınlığını sağlamıştır. Yukarıdaki gözlemlerde, erkeklerin çağrılarının en ilkelden en yeniye doğru nasıl derecelendirildiğini göstermeye çalıştık.karşılık gelen sembolizmleriyle (7). Kast sistemi de bununla ilgili olabilir.

**Prometheus** Piobb'a göre Prometheus miti, bunun bir örneğidir. yüceltme—akbaba ile kartal arasındaki aile benzerliği sayesinde—bu da uçucu ve sabit ilkeler arasındaki simyasal ilişkiyi doğrular. Aynı zamanda, acı çekme (Prometheus'unki gibi) kırmızı renkle—simyasaldaki üçüncü renk—ilişkisi nedeniyle yüceltmeye karşılık gelir *Başyapıt*, siyah ve beyazdan sonra gelir. Prometheus'un Herkül tarafından kurtarılması, süblimleşme sürecinin etkinliğini ve sonucunu ifade eder (48).

**Vaat Edilen Topraklar,**Vaat Edilen Topraklar - Kutsal Topraklar - simyacılar için, üç dünyayı 'durumlar' ve manzaraları 'ifadeler' olarak kavramlaştırmalarıyla 'bir deneyin son aşaması'ydı. Zaman düzeninde barış ve mükemmelliğin hedef olduğu yerde, uzay düzeninde Vaat Edilen Topraklar haline gelir, ister çölde dolaşan Yahudiler için Kenan olsun, ister denizlerde yelken açan Ulysses için İthaka (57). İsrailliler, ruhsal 'Merkezlerini', onlar tarafından 'dünyanın kalbi' olarak bilinen Sion Dağı ile özdeşleştirdiler. Dante, Kudüs'ü 'ruhun direği' olarak tanımladı (28).

**Kabak**veya**Kabak, Çift**Li T'ieh-kuai'nin, Sekiz Ölümsüz'ün ikincisi olan Çin amblemi. Kum saati, ikiz davullar, Aziz Andrew'un haçı veya X harfi gibi, iki dünya arasındaki bağlantının -üst ve alt- ve kozmik fenomenlerin düzenli olay düzenini düzenleyen ters çevirme ilkesinin, yani gece ve gündüzün, yaşam ve ölümün, rezilliğin ve yüceliğin, üzüntünün ve neşenin sembolüdür. Li T'ieh-kuai, aslında, temel özelliği bedenini terk edip cenneti ziyaret etme yeteneği olan efsanevi bir figürdü. Ayrıca bir duman sütunuyla sembolize edildi (5). Ancak ikiz balkabağının bu sembolü Uzak Doğu ile sınırlı olmaktan çok uzaktır; Batı'da da yaygındı. Diğer tasvirlerin yanı sıra, Maier'in simya üzerine çalışmasının II. Kitabının ön sayfası,*Semboller Aureae Mensae*(1617) bize ikiz balkabağını iki amfora biçiminde gösterir, üstteki ters çevrilmiştir. Şaşırtıcı olan şey, bu görüntünün aynı zamanda alt amforanın iç kısmını üst amforayla birleştiren yukarıda bahsedilen duman sütunu sembolünü de içermesidir; bu durumda sadece tek bir sütun değil, iki amforanın ağızları arasında dolaşan bir duman halkası vardır.

**Cinas**Schneider (50), tüm sembolik soruların en derinlerinden birini, 'şiirsel bir kelime oyunu yaratmak, iki mantıksal veya uzamsal öğe arasındaki mesafeyi atlamak veya yok etmektir - doğal olarak ayrı olan iki öğeyi tek bir boyunduruğun altına yerleştirmektir' ifadesiyle özetlemiştir. Bu, Rimbaud ve Reverdy'den türetilen modern şiirin mistik duygusunun da açıklamasıdır. İkincisinin sözleriyle: 'İmge, ruhun saf bir yaratımıdır. Bir

karşılaştırma değil, iki az çok farklı gerçekliğin uzlaştırılmasıdır. Uzlaştırılan iki gerçeklik ne kadar uzak ve uygunsa, görüntü o kadar güçlü olacak ve o kadar büyük duygusal güce ve şiirsel gerçekliğe sahip olacaktır'—sembolik gerçeklik, daha doğrusu diyebiliriz. Sonuç olarak, muğlak olan şey, 'verili düzenin' orjisel bir şekilde bozulmasına ve 'yeni düzene' yer açmaya yönelir. Dolayısıyla 'muğlak ifadeler sanatı' her zaman, kültürel anlamda, zıttına ulaşmak için bir stili tersine çevirme ihtiyacını ifade eder (örneğin, Gotikten Rönesans'a veya 19. yüzyıl gerçekçiliğinden 20. yüzyılın biçimci stiline).

**Çürüme**Simyasal sembolizm*çürüme*, siyah kargalar, iskeletler, kafatasları ve diğer cenaze işaretleri olarak grafiksel temsiliyle, Balık burcunun burç işareti gibi yenilenen yaşam kavramını benimser. Bu nedenle, 'ölümden sonra maddenin yeniden doğuşu ve kalıntının parçalanması' anlamına geldiği söylenmiştir (57). Psikolojik açıdan bakıldığında, çürüme, ruhun evrimi yolundaki entelektüel engellerin yıkılmasıdır. Bazı ritüeller ve folklorik gelenekler simya kavramından türetilmiş gibi görünmektedir; en azından benzer bir sembolizmde görünürler. Bu nedenle Corella'da (Navarre), İyi Cuma alayı, eski zamanlarda sırtından salkım salkım üzüm sarkan bir iskelet tarafından yönetilir. Bu, *çürüme*ve aslında Orfik gizemlerinde ve kurbanın yeni güçlerin yaratıcısı olarak değerine olan bütün inançlarda zaten mevcuttu.

**Piramit**Piramidin sembolizminde belirgin bir çelişki vardır. İlk olarak, megalitik kültürde ve hafızasını korumuş olan Avrupa folklorunda, ana yönüyle yeryüzünün sembolüdür. Noel süslemeleri ve ışıklarıyla piramitler, ayrıca, ikisi de Büyük Ana ile ilişkilendirilen ölüm ve ölümsüzlük fikrini ifade eder. Ancak bu, piramidi yalnızca içi boş bir dağ, ataların meskeni ve bir yeryüzü anıtı olduğu ölçüde ilgilendirir. Düzenli geometrik şekle sahip taş piramit, en azından Uzak Doğu'da ateşe karşılık gelir (4). Marc Saunier, sorunun daha kesin bir şekilde anlaşılması için doğru yaklaşımı önermiştir. Piramidi, her biri kendi önemine sahip farklı biçimlerin bir sentezi olarak görmektedir. Tabanı karedir ve yeryüzünü temsil eder. Tepe noktası, her şeyin başlangıç ve bitiş noktasıdır - mistik 'Merkez' (Cusa'lı Nicholas, incelemelerinde bu yoruma katılmaktadır). Tepeyi tabana bağlayan piramidin üçgen biçimli yüzleri, ateşi, ilahi vahyi ve yaratılışın üçlü ilkesini sembolize eder. Sonuç olarak piramit, yaratılışın tüm işini üç temel yönüyle ifade eden bir sembol olarak görülür (49).

# Q

**Dörtlü**Karenin (qv) bir çeşidi. Burada arabayı çeken dört atın ima ettiği dörtlü'nün içsel sembolizmini taşır. Bunu aklında tutarak, Dio Chrysostom şu benzetmeleri yaptı: arabacı Pantokrator'a ve araba haleye (gök ve yerin dairelerinin kesişimi yoluyla tezahür eden dünyanın iki farklı seviyesini gösterir) karşılık gelir; ve dört at dört Element ve tetramorflarla ilişkilidir. Atların Elementlerle sembolik ilişkisi, aşağıdaki pasajın anahtarıdır: 'İlk at çok çeviktir. Tüyleri parlar ve gezegenlerin ve takımyıldızların işaretlerini taşır. İkinci at daha yavaştır ve sadece bir tarafı aydınlatılmıştır. Üçüncüsü daha da yavaş gider ve dördüncüsü dönüp durur. Ancak birincinin sıcak nefesinin ikincinin yelesini ateşe verdiği ve üçüncünün dördüncüyü teriyle boğduğu bir zaman gelir.' Dört at sırasıyla ateş, hava, su ve toprağa karşılık gelir ve en enerjik Elementlerden başlayarak en maddi veya en güçlü Elementlere kadar uzanır.*yumuşak*.Quadriga, böylece uzay-zaman evreninin bir sembolü haline gelir (31).

**Dördüncül**Dörtlü, mistik düzlemdeki tetramorf ile aynı ilişkiye sahiptir; eğer özdeş değillerse kesinlikle ilişkili veya benzerdirler. Elbette, dört sayısına dayanmaktadır. Platon'un sözleriyle: 'Üçlü, fikirle ilgili sayıdır; dörtlü, fikrin gerçekleştirilmesiyle bağlantılı sayıdır.' Dolayısıyla, uzayın yedili düzeni içinde, üçlü dikey çizgide yer alır çünkü üç seviyede üç dünyaya dikey bölünmeyle ilişkilidir, oysa dörtlü yüzeyde, yani üç düzlemin ortasında yer alır veya başka bir deyişle, fenomenler dünyasında yer alır. O halde, dörtlü, dünyaya, yaşamın maddi düzenine; ve üç sayısı da ahlaki ve ruhsal dinamizme karşılık gelir. İnsan anatomisi, dört sayısının bu kavramını doğrular. Dört sayısının mekansal veya yüzeysel sembolizmi Rönesans yazarı Cartari tarafından*Les Images des dieux des antikens*: 'Sadece bir baş ve bir fallusa sahip olan Merkür'ü temsil eden kare figürler, güneşin dünyanın efendisi, her şeyin ekicisi olduğunu gösteriyordu; ayrıca, karenin dört kenarı, dört telli sistrumun Merkür'ün bir özelliği olarak tasvir ettiği şeyi, yani dünyanın dört bölgesini veya başka bir deyişle dört mevsimi temsil ediyordu. . . . ' (32). Bunlar arasında açık bir bağlantı vardır

'herms' ve dört yüzlü (60) Brahma'nın Hint figürleri, dört Kumara'ya (Pers geleneğinde dört melek) karşılık gelir, dört sözde 'kraliyet' yıldızıyla (Aldebaran, Antares, Regulus ve Fomalhaut) ilişkilidir ve Zodyak'ın dört sabit burcuyla temsil edilir, sırayla tetramorflarla ilişkilidir. Bir diğer bariz bağlantı, Hayat Ağacı'nın (veya dünya ekseninin) (40) dibinde yükselen dört cennet nehrinin sembolüdür. Bu dörtlü yönelim, Zohar'a göre dört Element'e (9) ve tüm dörtlü formlara karşılık gelen ana noktalarla uyumludur. Bu karşılıkların en ilginci şunlardır: Doğu, ilkbahar, hava, bebeklik, şafak ve hilal ayına; Güney, yaz, ateş, gençlik, öğle ve dolunaya; Batı, sonbahar, su, orta yaş, akşam ve azalan aya; Kuzey, kış, toprak, yaşlılık, gece ve yeni aya. Yediye (örneğin hafta veya gezegenler) veya on ikiye (yıl veya Zodyak) dayalı sembollerde olduğu gibi, dört sembolizmindeki analojiler yaşamdaki her olası süreci kapsayacak şekilde genişletilebilir (55). Elementler, sözde temel varlıklara şu şekilde karşılık gelir: Hava - silfler ve devler; ateş - semenderler; su - undinler ve deniz kızları; toprak - cüceler ve cüceler. Gaston Bachelard, dört mizacın Elementlerle ilişkili olduğunu düşünür (1), bu durumda karşılıkların örüntüsü şu şekilde görülebilir: Hava kanlıyla; ateş sinirliyle; su lenfliyle; toprak safralıyla (55). Bachelard, Elementlerin önemi üzerine yaptığı psikanalitik çalışmada, dinamik imgelerin belirli bir Elementle nasıl anlamlı bir şekilde ilişkilendirildiğini inceler, örneğin Hoffmann'daki ateş imgesi, Edgar Allan Poe'daki su imgesi, Nietzsche'deki hava imgesi. Ana yönler sorusuna geri dönersek, hangisinin -Batı mı Kuzey mi- en olumsuz olduğu konusunda tam bir fikir birliği yoktur, ancak Doğu'nun ruhun aydınlık kaynağı olduğu konusunda tam bir fikir birliği vardır (14, 31, 48). Çin'de, İmparator bir zamanlar kendisini güneşin yıllık seyriyle özdeşleştirdiği ve pusulanın noktalarını da kapsadığı garip bir ayin yapardı. Bunu, mevsime ve o mevsime karşılık gelen pusula noktasına bağlı olarak (az önce bahsettiğimiz örüntüye uygun olarak) kare şeklindeki sarayının bir çeyreğinde yaşayarak yapardı (7). Ana yönlere karşılık gelen mistik hayvanlar şunlardır: Doğu, mavi ejderha; Güney, kırmızı kuş; Batı, beyaz kaplan; Kuzey, kara kaplumbağa (6). Ancak Batı dünyasında, Schneider'e göre, bu hayvanlar şunlar olur: Doğu (veya sabah) - aslan; Güney (veya öğlen) - kartal; Batı (veya akşam) - tavus kuşu; Kuzey (veya gece) - öküz (50). Dört sayısının önemi istatistiksel olarak da kanıtlanmıştır: kare, insan tarafından en sık kullanılan şekildir veya gerektiğinde dikdörtgendir. Bir

Hindu inancında -Platoncu inançla karşılaştırılabilir- bütünlük dört açıya sahiptir ve dört ayakla desteklenir (60). Jung, dörtlü sembolizme derin bir ilgi göstermiştir ve bunun temelinde insan ruhunun dört işlevle donatılmış bir örüntüsünü oluşturmuştur: algılama, sezme, hissetme ve düşünme. Bu dört işlevi bir haçın dört ucuyla ilişkilendirir ve sırasıyla sola, sağa ve üste yerleştirilen üçünün bilinçli, dördüncüsünün ise bilinçsiz (veya bastırılmış) olduğunu varsayar. Ancak işlevlerin yerleştirilmesi bireysel kişiliğe göre değişir (34). Bu dört işlev, tıpkı tetramorfların Pantokrator'un etrafında sıralanması gibi, irade veya yargının temel bileşeni etrafında kümelenir. Jung, insanın temel bileşenlerinin -arketiplerinin- benzer şekilde dörtlü düzende düzenlendiğini ekler; bunlar şunlardır: anima, gölge, ego ve*Kendim* veya 'içerideki Tanrı' (32). Simya sürecinin aşamaları, en düşükten en yükseğe doğru, siyah, beyaz, kırmızı, altın olmak üzere dörtlü düzende de yerleştirilebilir. Diel'in 'yaşam dürtüleri' de benzer şekilde sıralanabilir, çünkü Diel yalnızca üçünden (koruma, üreme ve ruhsallaştırma veya evrim) bahsetse de, bunun nedeni bu durumda gizli işlevin thanatizm olmasıdır.

**Beşli**Bu beş elementten oluşan bir gruptur. Resmi olarak beşgen ve beş köşeli yıldızla ve ayrıca kare ve merkezi noktasıyla temsil edilir. Geleneksel olarak, beş sayısı düşüşten sonraki insanı sembolize eder, ancak bir kez bu dünyevi şeyler düzenine uygulandığında sağlık ve sevgiyi ifade eder (44). Ezoterik düşünce bunu bir etki olarak değil, aslında insanın beş uzuvlarının nedeni olarak görür ve beş sayısı her bir el ve ayağa da işlenmiştir (54). Beş sayısının insan figürüyle bu şekilde ilişkilendirilmesi, Romanesk dönemde yaygındı ve İngiltere'den Uzak Doğu'ya kadar dünyanın her yerinde bulunur. Nettesheim'lı Agrippa, kolları ve bacakları açık ve pentagramla ilişkili bir insan imgesi tasvir etti. Birçok muska ve tılsım, yalnızca insan figürü, sağlık (veya fiziksel bütünlük) ve aşk ile ilişkilendirilen fikirler nedeniyle değil, aynı zamanda beşlinin tüm maddi dünyayı (dörtlü ile gösterilir) ve merkez veya özü sembolize etmesi nedeniyle beş sayısına dayanmaktadır. Örneğin Fas'ta, nazardan korunmak için kişi şu ifadeyi tekrarlar:*hamsa fi ainek*('gözünde beş'). Bazı İslami ritüeller ve kavramlar beşli sayıya göre düzenlenmiştir: beş dini görev, gizli bilgiye beş anahtar, beş günlük dua ve ciddi bir yemin beş kez tekrarlanır (12). Çinliler için beş, tüm sayıların en önemlisidir. Beşli sayı, özetle, yaşamın doğal ritmini, kozmosun düzenini temsil eder. Aşağıdaki gruplar (diğerlerinin yanı sıra) beşli sayı 'modeli'ne dayanmaktadır: beş gezegen

(Merkür, Venüs, Mars, Jüpiter, Satürn); beş temel form (metal, bitki, su, ateş, toprak); beş renk (beyaz, siyah, mavi, kırmızı, sarı); beş müzik tınısı (bronz, taş, ipek, ahşap ve kil); beş temel manzara (dağlar ve ormanlar, nehirler ve göller, tepeler, verimli ovalar, kaynaklar ve bataklıklar) (13). Yakın Doğu'da ve Batı'da beş sayısı yalnızca insan figürünün bir bütün olarak ifadesi ve erotizm için kullanılmıştır; burada baskın model numaraları dört ve yedi olmuştur ve evrenin ve insanın kozmik bileşenleri bu sayılara göre düzenlenmiştir.

# R

**Işıltı**Bachelard (3), parlaklık, insan bakışı ve yıldız ışığı arasında ilginç bir bağlantı olduğunu ileri sürmüştür. Kendi başına, bir parlaklık veya parlaklık her zaman doğaüstü olarak hissedilir, tıpkı olumsuz veya nötr bir arka plana karşı açıkça öne çıkan bir mesaj gibi. Parlaklık, elbette, hem olumlu hem de yıkıcı yönleriyle ateş ve gün ışığıyla ilişkilidir.

**Lime lime**Bunlar ruhtaki yaraların ve kesiklerin simgesidir. Daha kesin anlamlar, parçalanmış olan gerçek giysiden türetilir.

**Rahab**Bu rahibe, Keldani geleneğinde Marduk tarafından mağlup edilen Tiamat'a benzer şekilde, zamanın başlangıcında Tanrı tarafından yönetilen kaosun sembolüdür (7). O, tüm kozmogonilerin temel fikrini temsil eder.

**Yağmur**Yağmur, gübreleme aracı olarak birincil ve belirgin bir sembolizme sahiptir ve yaşamın (26) ve suyun genel sembolizmiyle ilişkilidir. Bunun dışında, ancak aynı nedenden ötürü, yalnızca suyun 'evrensel madde' olarak değeri nedeniyle değil - biçimsel olmayan veya gaz halindeki ile biçimsel veya katı olan arasındaki aracı aracı olarak, tüm sembolik geleneklerde ortak olan bir yönü (29) - aynı zamanda yağmur suyunun gökten düşmesi gerçeği nedeniyle de arınmayı ifade eder (7). Bu nedenle ışıkla da akrabadır. Bu, birçok mitolojide yağmurun, yeryüzüne inen gökten gelen 'manevi etkilerin' bir sembolü olarak görülmesini açıklar (28). Simyada yağmur, yoğunlaşmayı veya albifikasyonu sembolize eder - simyacılar için su ve ışığın aynı sembolik aileden olduğunun daha da kanıtıdır.

**Sıçanlar**Sıçan, hastalık ve ölümle ilişkilendirilir. Mısır ve Çin'deki vebanın kötülük yapan tanrısıydı (35). Ortaçağ sembolizminde fare, şeytanla ilişkilendirilir (20). Üzerine fallik bir ima yüklenmiştir, ancak yalnızca tehlikeli veya iğrenç olduğu ölçüde.

**Dikdörtgen** Bütün geometrik formlar arasında en rasyonel, en güvenli ve düzenli; bu, her zaman ve her yerde, insanın hayatta hemen kullanmak üzere herhangi bir alanı veya nesneyi hazırlarken tercih ettiği şekil olması gerçeğiyle deneysel olarak açıklanır: örneğin ev, oda, masa, yatak. Kare, soyut bir güç özleminden doğan gergin bir hakimiyeti ima ederken, daire göksel sembolizmi sayesinde tüm dünyevi çağrışımlardan kaçınır. Dikdörtgenden daha az düzenli olan trapez veya trapezoid gibi şekiller, acı ve içsel düzensizliği ifade eden anormal veya kederli biçimlerdir (42).

**Kızıl Deniz**Simya sembolizminde 'Kızıldeniz'i geçmek' bir girişimin en tehlikeli kısmının veya bir insanın hayatındaki bir aşamanın sembolüdür. Mısır'ı terk edip Vaat Edilen Topraklar'a gitmek, yaralarla ve fedakarlıklarla kanayan bu denizi geçme eylemini ima eder; dolayısıyla geçiş, ruhsal evrimin (57) ve ayrıca madde ve ruh dünyaları arasındaki eşik olarak görülen ölümün bir sembolüdür. Kendini feda eden adam bir anlamda ölür.

**Resifler**Resifler ve sığlıklar, antik çağda, dini hayranlık nesnesiydi ve devler ve su canavarları olarak kişileştirilmişti (8). Kum tepecikleri ve hatta adalar bile aynı şekilde görülüyordu. Burada, antik zihnin tüm suçların en kötüsü olarak gördüğü gerileme veya taşlaşma (yani, evrimin ruhsal akışının durgunlaşması) büyük mitini görebiliriz. Bu nedenle,*Odysseia*, resifler, büyücüleriyle (Kalypso veya Kirke) birlikte adalar ve bataklıklar, her türlü büyünün ve kader engellemesinin simgeleridir.

**Saygınlık**veya**Bakış atmak**Bir nesneye bakmak veya onu sadece görmek, geleneksel olarak aşinalık veya farkındalıkla (ve ayrıca bilgi sahibi olmakla veya sadece sahip olmakla) özdeşleştirilir (26). Öte yandan, bakış sembolik olarak, bireyin etrafındaki dünyaya karşı oluşturduğu savunma bariyerini temsil eden dişlerle karşılaştırılabilir - sırasıyla 'içerideki şehrin' kuleleri ve şehir duvarı.

**Dizginler**Dizginler, savaş arabasının ve atların sembolizmine girer. Savaş arabası vücudun sembolü olduğundan ve atlar yaşam güçlerini ifade ettiğinden, dizginler ruh ve beden arasındaki ilişkiyi anlatır—sinirleri ve irade gücünü. Dizginleri kesmek, sembolik olarak, ölmeye eşdeğerdir (38).

**Rahatlama**Bir kabartmanın derinliği, genellikle tasvir edilen biçimlerin yoğunluğundan ziyade canlılığına karşılık gelir ve hakikat ve maddi gerçeklik fikirleriyle bağlantılıdır. Güçten yoksun bir kabartma, boşunalığı, yanlışlığı, belirsizliği ve ikna edici gücün veya herhangi bir türde çekici 'değerlerin' tamamen eksikliğini sembolize eder. Öte yandan, yoğun bir şekilde ifade edici bir kabartma, bir duygunun veya bir fikrin tüm yeni doğan gücüyle güçlü bir şekilde dalgalanmasını ifade eder.

**Geri dönmek** Eve dönüş, ya da maddi eve ya da dünyaya dönüş Anavatan veya doğum yeri, ölümün simgesidir, tamamen yok olma anlamında değil, ruhun Ruh'a yeniden entegre edilmesi anlamında. Çinli düşünür Liehtzu'nun gözlemlediği gibi, 'ruh formdan ayrıldığında, ikisi de gerçek özlerine geri döner ve bu yüzden eve döndükleri söylenir' (58).

**Eşkenar dörtgen**Hentze'ye göre (*akit*.Eliade, 17), eşkenar dörtgen dişi cinsel organının simgesidir. Bu, eşkenar dörtgenin, savrulduğunda erkeklerin tutkularını uyandırması ve alevlendirmesi beklenen bir büyü aracı olarak Yunan tanımını doğruluyor gibi görünüyor (8)—benzer ve ilişkili bir fikir, fetişist karakterde.

**Kurdeleler**Bir daire oluşturmak için birbirine düğümlenen kurdeleler (Romalılar tarafından çiçek çelenkleri taktıkları gibi bir tür taç olarak giyilir) dairesel şekilleri nedeniyle ölümsüzlüğün sembolleridir. Ayrıca, tüm taçlar veya çelenkler gibi kahramanca bir öneme sahiptirler, çünkü yerine getirilen bir teşebbüsün 'taçlandırılması' eylemi, taç ile mutlak yerine getirme kavramı arasındaki sembolik ilişki nedeniyle böyle adlandırılır.

**Yüzük**Her kapalı daire gibi, yüzük de devamlılık ve bütünlüğün sembolüdür. Bu yüzden (bilezik gibi) hem evliliğin hem de ebediyen tekrarlanan zaman döngüsünün sembolü olarak kullanılmıştır. Bazen hayvan formunda, kuyruğunu ısıran bir yılan veya yılan balığı (Ouroboros) olarak; bazen de saf geometrik bir form olarak ortaya çıkar (8, 20, 32). Bazı efsanelerde yüzüğün bir zincirin geriye kalan tek halkası olarak kabul edilmesi ilginçtir. Bu nedenle, Jüpiter'in Herkül'ün Prometheus'u kurtarmasına izin verdiğinde, bunun, Prometheus'un bundan sonra cezasına boyun eğmenin bir sembolü olarak Kafkasya'dan bir kaya parçasıyla sabitlenmiş bir demir yüzük takması koşuluyla olduğu söylenir (8). Başka bir yüzük türü, kozmik dansı gerçekleştirirken dans eden Şiva'yı çevreleyen alev çemberinde bulunur; bu alev halkası Zodyak ile ilişkilendirilebilir. Zodyak ve Gnostiklerin Ouroboros'u gibi, aktif ve pasif bir yarısı (evrim, involution) vardır ve hem evrenin hem de her bir bireysel varlığın yaşam döngüsünü temsil eder: sonsuz yaratılış ve yıkım sürecinde doğanın dairesel dansı. Aynı zamanda, alev halkasının yaydığı ışık, sonsuz bilgeliği ve aşkın aydınlanmayı sembolize eder (60).

**Ayin**Özünde, her ayin yaratılışı sembolize eder ve yeniden üretir (17). Bu nedenle, ayinler süslerin sembolizmiyle bağlantılıdır (38). Tüm törenlerin karakteristiği olan yavaş hareket eden ayin, astral hareketlerin ritmiyle yakından bağlantılıdır (3). Aynı zamanda, her ayin bir buluşmadır, yani bir birleşmedir

Güçlerin ve düzenlerin bir araya gelmesiyle oluşan güçler; ritüellerin önemi, bu güçlerin birbirleriyle uyumlu bir şekilde harmanlanmasıyla oluşan birikimden kaynaklanır.

**Nehir**Hem doğanın hem de zamanın yaratıcı gücüne karşılık geldiği için ikircikli bir semboldür. Bir yandan bereketi ve toprağın kademeli olarak sulanmasını ifade eder; diğer yandan geri döndürülemez zaman akışını ve bunun sonucunda bir kayıp ve unutulma hissini temsil eder (8, 60).

**Kaynak**Çinliler kayaya kalıcılığı, sağlamlığı ve bütünlüğü ifade eden bir sembolizm atfederler (5) ve bu genel olarak geçerli olarak kabul edilebilir. Taş gibi, birçok gelenekte bir tanrının meskeni olarak kabul edilir. Kafkas geleneğinde şöyle denmektedir: 'Başlangıçta dünya suyla kaplıydı. Büyük yaratıcı-tanrı daha sonra bir kayanın içinde yaşadı' (35). Öyleyse, insanın sezgisel olarak taşları (Deucalion mitinde olduğu gibi) ve kayaları insan yaşamının kaynağı olarak gördüğü, toprağın ise (daha parçalanmış olduğu için aşağı) bitki ve hayvan yaşamının annesi olduğu anlaşılıyor. Bu minerale, vurulduğunda çıkardığı ses ve birliği (yani sağlamlığı ve uyumu) nedeniyle mistik bir önem atfedilir.

**Oda** Bireyselliğin, özel düşüncelerin sembolü. Pencereler semboliktir. Anlama ve dışarıya ve öteye geçme olasılığını bollaştırır ve ayrıca herhangi bir iletişim fikrinin bir örneğidir. Bu nedenle, Frazer'a göre pencereleri olmayan kapalı bir oda bakireliğin ve ayrıca diğer iletişimsizlik türlerinin simgesi olabilir. Tüm dünyada, ergenliğe ulaşmayı işaretlemek için muhafaza imgesini içeren birçok ayin gerçekleştirilir. Babası tarafından bronz bir kuleye kapatılan Danae hakkındaki efsane, bu özel sembolizmle ilgilidir. Bununla da ilgili olan 'karanlık demir ev' ile ilgili bir Sibirya efsanesi vardır (21). Ayrıca, Çin Budizminde iyi şansın sekiz sembolünden biri olan ve bütünlüğün, 'çıkışı' olmayan fikrin veya başka bir deyişle doğum ve ölüm üzerinde zafer kazanan yüce zekanın (sırasıyla odanın kapıları ve pencereleri ile gösterilir) sembolü olan 'kapaklı vazo'dan da bahsedebiliriz (5). Bu durum, hermetik olarak kapatılmış odanın muhtemelen 'kapaklı vazo'nun bir çeşitlemesi olabileceğini açıklıyor.

**Halat**Zincir gibi, bağlama ve bağlantı için genel bir semboldür. Mısır hiyerogliflerinde düğümlü ip, bir adamın adını ifade eder. Düğüm, bireyin varoluşunun bir sembolü olduğundan, bir düğüm veya bir yay veya bir kemer veya bir taç vb. şeklinde bir kişinin adıyla ilgili çeşitli hiyeroglif işaretleri vardır. Mühür de aynı anlama sahiptir (19). Vedik öğretideki gümüş ipin daha da derinlere giden bir anlamı vardır: kutsal, içsel

İnsanın dış bilincini (aklını) ruhsal özüyle ('merkez' veya 'gümüş saray') bağlayan yol (38).

**Gül**Tek gül, özünde, tamamlanmanın, mükemmel başarının ve mükemmelliğin sembolüdür. Bu nedenle, bu niteliklerle ilişkilendirilen tüm fikirler ona aittir: mistik Merkez, kalp (14), Eros bahçesi, Dante'nin cenneti (4), sevgili (31), Venüs'ün amblemi (8) vb. Daha kesin sembolik anlamlar, yapraklarının renginden ve sayısından türetilir. Beyaz gülün kırmızıya olan ilişkisi, simyada (qv) tanımlandığı gibi iki renk arasındaki ilişkiye uygundur. Mavi gül, imkansızın sembolüdür. Altın gül, mutlak başarının sembolüdür. Gül yuvarlak şekilde olduğunda, mandala ile anlam olarak örtüşür. Yedi yapraklı gül, yedili desene (yani, Uzayın yedi Yönü, haftanın yedi günü, yedi gezegen, yedi mükemmellik derecesi) gönderme yapar. Bu anlamda,*Ars Sembolika*Bosch'un ve*En İyisi*Robert Fludd'un (32) sekiz yapraklı gülü yenilenmeyi sembolize eder (46).

**Rotasyon**Roux için,*Druidler*(Paris, 1961), rotasyon (ritüellerde veya sanatta çevrenin dinamik belirlenmesi) büyülü bir güç üretir, özellikle de savunma düzeninde, çünkü kutsal bir bölgeyi - daireyi - işaretler ve bu da benliğin projeksiyonunu gerektirir. Blavatsky'ye göre, Davut'un Geminin etrafındaki dansı, Sabean yıldız tapanlarınınki gibi, dairesel bir danstı veya en azından kapalı bir eğriyi izleyen bir danstı.

**Yuvarlak masa**Yuvarlak Masa, şekli itibariyle Çin'in yeşim diskine benzetilir.*Pi*gökyüzünü temsil eder. Masanın ortasındaki Kutsal Kase'nin görünümü sembolizmi tamamlar, çünkü kutsal kâsenin içbükey şekli Çin'deki merkezi deliğe karşılık gelir*Pi.* On iki şövalye Zodyak burçlarıyla ilişkilidir—ama aynı değildir—ve özellikle paralel bir eğilimi, zafer ve 'yeniden kazanılan cennet'in kurulması mücadelesini veya başka bir deyişle 'değişmez ortalama'yı ifade eder. Şövalyelere verilen görevler güneş çemberinin mükemmelleştirilmesini ima eder ve zayıf cinsiyete yardım etmeyi, zorbaların cezalandırılmasını, büyülenmişlerin kurtarılmasını, devlerin alt edilmesini ve tüm kötü insanların ve zararlı hayvanların yok edilmesini içerir (4); ve bu program sadece 'Merkez'in saltanatının kurulmasının ön hazırlığıydı. Benzer kurumlar arasında Dalai Lama'nın 'yuvarlak konseyi' (on iki büyük*Namshanlar*) ve Fransa'nın On İki Lordu. On iki bölümden oluşan model, hepsinin en önemlisidir (sonraki üçlü bölüm ve ardından dörtlü ve yedili bölümdür) çünkü

daireyle ve dolayısıyla bütünlük fikriyle (ki bu bazen on sayısıyla da ifade edilir) eş tutulmuştur. Etrüsk devleti bu nedenle on iki parçaya bölünmüş ve Romulus on iki lictor yaratmıştır (28). Kraliçe Guinevere'nin Lancelot'a olan aşkı ve diğer şövalyelerin zaafları nedeniyle Yuvarlak Masa'yı etkileyen kötülük, şövalyeler topluluğunun mistik amaçlarına ulaşamamasının yeterli nedeniydi; yalnızca saf kalpli Sir Galahad, kendisine kalkan ve kılıç gibi ilahi armağanlar bahşedildiğinde tamamlanmaya yaklaşabilirdi.

**Dümen**Gemilerin antik tasvirlerinde dümen, güvenlik ve düz bir rotanın yönlendirilmesi fikirlerini ifade eden bir alegori olarak sıklıkla önemli bir rol oynar. Ortaçağ ve Rönesans amblemlerinde de aynı öneme sahiptir.

**Kalıntılar**Harabelerin sembolik anlamı kendiliğinden açıktır ve doğrudan gerçek anlamdan türetilmiştir: ıssızlığı ve işlevsiz yaşamı ifade ederler. Bunlar, artık yaşam nefesiyle canlandırılmayan ancak yine de düşünce ve varoluşla ilgili herhangi bir kullanım veya işlevden yoksun, ancak geçmişle doymuş ve zamanın geçişiyle gerçekliğinin yıkımı hissiyle kokan duygulara, fikirlere veya bağlara eşdeğerdir. Harabeler sembolik olarak biyolojik sakatlanmaya eşdeğerdir.

# S

**Kurban etmek**Kozmogonilerin temel fikri 'ilkel fedakarlık'tır. Kavramı tersine çevirerek, fedakarlık olmadan yaratılışın olmadığı sonucuna varabiliriz. Saygın olanı feda etmek, kendini feda etmektir ve bu şekilde elde edilen ruhsal enerji, kaybedilen şeyin önemiyle orantılıdır. Tüm acı biçimleri, tam ve yürekten aranıp kabul edilirse, fedakarlık olabilir. Fiziksel ve olumsuz işaretler - sakatlanma, cezalandırma, kendini aşağılama ve ağır cezalar veya sıkıntılar - ruhsal düzendeki ters eğilimlerin sembolüdür. Bu yüzden efsanelerin ve halk hikayelerinin çoğunluğu, kahramanların, azizlerin ve olağanüstü adamların hikayeleri genellikle sadece acıdan bahsetmez

ama aynı zamanda Külkedisi hikayesinde canlı bir şekilde resmedilen tuhaf aşağılık durumlarından da bahsediyor.*Resme bakın*(s. 103.)

Zodyak İşareti
Yay burcunun.

**Yay**Subba Rao'ya göre bu, tam insanı ifade eden kozmik bir semboldür; aynı anda hem hayvan hem de ruhsal ve ilahi kökenine layık olan insandır. İnsan böylece gök ile yer arasında bir bağ oluşturur ve sembolik ifadesini yayda (veya gökkuşağında) bulan bir gerginlik durumunu ima eder. Yay, Sentor veya Okçu sembolün bu üçlü doğasını ifade eder; at içgüdüsel organizmayı sembolize eder, insan kısmı ise okla ifade edilen monadı kucaklayan üç yüksek ilkeyi belirtir. Babil'in Gılgamış destanında Yay, 'üçte ikisinden daha fazla ilahi olmayan' 'akrep adamlar' tarafından temsil edilir (40).

**Yelkenler**Mısır hiyerogliflerinde, rüzgarı, yaratıcı nefesi ve harekete geçme dürtüsünü simgeleyen belirleyici bir işaret (19). Hava Elementine karşılık gelir. Bazı ortaçağ amblemlerinde Kutsal Ruh'un bir alegorisi olarak görünür (4).

**Semender**Amytholojik ateş ruhu, ateş elementinde yaşadığı düşünülen bir tür kertenkele (57, 8). Grafik sembolizmde ve simyada semender ateşi simgeler—ki bu aslında onun genel önemini oluşturur.

**Kurtuluş**Sayısız efsane ve öyküde ve birçok mitte, 'kurtuluşun' gerçekleşmesi gereken ve sıklıkla gerçekleştiği durumlar anlatılır. Açıkça, bu macera, cennetsel durumdan 'düşüşünden' sonra dönüş yolculuğunda ruhun avatarının bir saygısızlığıdır. Kurtuluş*mükemmellik* Rab'bin Tutkusu'ndan kaynaklanandır. Ancak, kurban ve kurtuluş fikirleri arasında bir ilişki birçok dinde bulunur.

**Sandaletler, Kanatlı**Merkür'ün bir özelliği ve Yunan mitolojisinde ruhun 'yüceliği'nin simgesi, Pegasus ile aynı öneme sahip. Perseus, Gorgon Medusa'yı öldürmek için kanatlı sandaletler giydi (15).

**Lahit**Dişil ilkenin ve aynı zamanda maddi yaşamın başlangıcı ve sonu olarak yeryüzünün simgesidir. Önemi, kap, amfora ve teknenin önemine karşılık gelir (9). Bu nedenle simyada 'felsefi yumurta' (veya dönüşüm kabı) olarak bilinir.

**Satürn** Satürn, yaşama karşı doymak bilmez iştahıyla zamanı sembolize eder. tüm yaratımlarını, ister varlıklar, ister şeyler, ister fikirler veya duygular olsun, yutar. Ayrıca, mistik anlamda, zamansal düzlemdeki herhangi bir varoluş düzeninin yetersizliğinin veya 'Cronos'un saltanatının' zamanın yeri olmayan başka bir kozmik varoluş biçimiyle değiştirilmesi gerekliliğinin sembolüdür. Zaman huzursuzluk getirir - uyarılma anından tatmin anına kadar süren süre duygusu. Bu nedenle, Satürn aktivitenin, yavaş, amansız dinamizmin, farkındalığın ve iletişimin sembolüdür (15); ve bu yüzden 'çocuklarını yuttuğu' söylenir (32) ve bu yüzden Ouroboros'la ilişkilidir

Satürn (dan*Poeticon astronomik*, Venedik, 1485).

(veya kendi kuyruğunu ısıran yılan). Diğer nitelikleri kürek (zamansal şeylerde gezinme ve ilerlemeyi temsil eder), kum saati ve tırpandır (8). Tırpanda çift bir anlam tespit edebiliriz: birincisi, kesme işlevi, yutma sembolizmine paralel ve onu doğrular; ikincisi, her zaman dişil ilkeye karşılık gelen kavisli şekli. Bu yüzden sembolizmin ruhsal biliminde usta olan simyacılar Satürn'ü '*Merkür senex*': Merkür'ün androjen karakteri göz önüne alındığında, Satürn

cinsiyet ve cinsiyetin aynı karakteristik belirsizliği ve yeryüzü, lahit ve çürüme ile ve siyah renkle ilişkilidir. Mertens Stienon, Satürn'ün her durumda, yaşama şekil veren sınırlama yasasının veya evrensel yaşamın zaman ve mekandaki yerelleştirilmiş ifadesinin bir sembolü olduğunu öne sürer (40).

**Satürn Şöleni**Antik mitolojinin bir özelliği, her saltanatın, ilahi düzlemde bile, bir diğerine yol vermesi gerektiği fikridir; bu, yaşamın süreklilik ve ardışıklık kavramı ve kurbanın yeniden yaratımın tek kaynağı olduğu kavramıyla ayrılmaz bir şekilde bağlantılı bir fikirdi. Uranüs, Satürn ve Jüpiter'in ardışık kozmik saltanatları, dünyevi hükümet, belirli astral kavuşumlarda veya belirli dönemlerin sonunda 'kralın ritüel suikastı' ve daha sonra bu kanlı törenin yerini simülakrlarının alması için bir model sağladı. Roma'da, Satürn'deki kurban ve simülakrların en seçkin örneği Satürn'dü. Frazer, antik İtalya'da bir adamın Satürn rolünü oynaması ve kendi eliyle veya kurban ederek ölmeden önce bir süre tanrının tüm ayrıcalıklarından yararlanması için seçilmesinin genel bir uygulama olduğunu belirtiyor. Karnaval festivalindeki başlıca figür, bir burlesk imgedir ve Satürn'deki eski kralın doğrudan halefidir. 'Fasulye Kralı', ortaçağ 'Aptallar Piskoposu', 'Akılsızlığın Başrahibi' ve 'Kötü Yönetimin Efendisi' hepsi aynı şeyin kişileştirilmiş halidir ve ortak bir kaynaktan çıkmış olabilirler. Her durumda, tersine çevirme ve dönüştürme yoluyla, yaşamın kısalığı ve yoğunluğu, onun bayağı sıradanlığıyla karşılaştırılabilir (21). Karnavalın kendisi, kısalığıyla, varoluşun tüm olasılıklarını belirli bir zaman dilimine yoğunlaştırma arzusunun bir simgesidir, orjisel anlamında, ilkel kaosun bir çağrısı ve 'zamandan çıkış yolu' için umutsuz bir arayış olması gerçeğinin dışında.

**Teraziler**Keldani kökenli bu araç (7), adaletin mistik sembolüdür, yani suç ve cezanın eşdeğerliği ve eşitliğidir. Amblemlerde, işaretlerde ve alegorilerde genellikle bir fleurde-lis, bir yıldız, bir haç veya bir güvercinle taçlandırılmış bir dairenin içinde tasvir edilir (4). En yaygın haliyle, yani merkezi bir pivotun her iki tarafında simetrik olarak dengelenmiş iki eşit terazinin, yukarıdakilere tabi olan ikincil bir anlamı vardır ve bu, bir dereceye kadar, çift bıçaklı balta, Hayat Ağacı, Sefirot ağaçları vb. gibi diğer sembolik ikili imgelere benzer. Terazinin en derin önemi, 'içkin adalet' ile ilişkili olan Terazi burç arketipinden veya tüm suçun otomatik olarak kendini yok etme ve cezalandırma getiren güçleri serbest bıraktığı fikrinden kaynaklanır (40).

**Teraziler**(**Balıkların**) Bir yandan da koruma ve savunmayı simgelerler. Öte yandan, su ve yeraltı dünyası. Ve ayrıca, uzantı olarak, önceki sonrakine, aşağı olan üstün olana devam eder. Havarilerin hikayesi (Elçilerin İşleri ix, 18), Pavlus'un Tanrı'nın sesi tarafından çağrıldığında, gözlerinden 'pullar gibi' düştüğünü anlatır (50). Deniz kızları, deniz adamları ve Tapınak Şövalyeleri'nin Baphomet'i gibi bazı varlıkların alt kısımlarındaki pullu desen, onların seviye sembolizmiyle olan ilişkilerini vurgulamaya yarar ve dikey 'yükseklik' açısından aşağıda görünen şeyin kozmik (veya ahlaki) aşağılığını görsel biçimde ifade eder.

**Yara izleri**Gerçekliğin kendi başlarına sembol olmayan veya sembol olmayan belirli unsurları*henüz*sembolik önem açısından analiz edilmiş olsa da, açıkça böyle bir öneme sahiptir. Bu bazen birkaç ayrı olayın bir araya gelmesiyle ortaya çıkar. Yazar bir keresinde bilinmeyen bir genç kız rüyası görmüştür (*hayvan*) güzel yüzü, yüz hatlarını hiçbir şekilde bozmayan yara izleri ve yanıklarla doluydu. Milton, Şeytan'ın yüzünün 'derin gök gürültüsü yaraları açtığını' söylüyor. Lacroix,*Fe'nin Rostroları*, 'ilk lanetlenmenin izlerinin bazen bu arzulanan nesnelerin güzel yüzlerinde okunabileceği kesindir' der. Ahlaki kusurlar ve acılar (aynı şey midir?) bu nedenle ateş ve kılıcın neden olduğu yaralar ve izlerle sembolize edilir.

**Asa**Sihirli değnek, sopa, şimşek ve fallus ile Thor'un çekiciyle ilişkilidir. Tüm bunların sembolizmi, doğurganlığın genel işaret ve amblemleri grubuna girer (31), ancak aynı zamanda 'dünya ekseni' ile de ilişkilendirilebilir. Asa içeren alegorilerde, nesnenin biçimi, rengi ve malzemesi temel sembolizmi zenginleştirmede rol oynar. Bir asanın en yaygın temsillerinden biri, ışık ve arınmanın sembolü olan bir fleur-de-lis ile sonlanır.

**Makas**Haç gibi, 'birleşme'nin bir sembolü (51); ama aynı zamanda ölümlü İnsanın yaşam ipliğini kesen mistik iplikçilerin bir niteliğidir. O halde, hem yaratılışı hem de yıkımı, doğumu ve ölümü ifade eden ikircikli bir semboldür.

**Akrep**Zodyak'ın sekizinci işareti. İnsanın yaşam süresinin ölüm tehdidi altında olan dönemine (yani 'düşüş') karşılık gelir. Ayrıca cinsel işlevle de ilişkilidir (40). Orta Çağ'da akrep, Hıristiyan sanatında ihanetin bir amblemi ve Yahudi'nin bir simgesi olarak ortaya çıkar (20). Megalitlerin sembolizminde, balı İnsan'a yardım eden arının antitezidir. Son olarak, sembolizmi cellat sembolizmine eşdeğerdir (51).

**Tırpan**Satürn'ün bir özelliğidir ve genel olarak ölüm alegorileriyle ilişkilendirilir; ayrıca Attis ve Kybele rahipleriyle de ilişkilendirilir; bu durumda

Zodyak işareti

Akrep burcunun.

ima, kendi kendini sakatlamaya yöneliktir (8). Bu tanrıların bazı resimlerinde tasvir edilen büyük bir tarım tırpanı değil, kavisli bir şekle sahip ve adı verilen küçük bir hançerdir. *arp.*Genel olarak, tüm kavisli silahlar ay ve dişil sembollerdir, düz olanlar ise eril ve güneştir. Düzlük, nüfuz etme ve kuvvet anlamına gelir, kavisler bir amaca ulaşma aracını ve edilgenliği ima eder. Bu nedenle,*harp*'dolaylı yol' ile, yani öteye giden gizli yol ile ilişkilendirilmiştir. Diel'e göre tırpan aynı zamanda hasadın, yeniden doğuş için yenilenen umutların sembolüdür. Dolayısıyla, Zodyak'taki Balık burcu gibi, tırpan sembolü başlangıcın son olarak belirsizliğini ve tam tersini içerir (15). Bu iki anlam da, sakatlama ve umut, çelişkili doğalarına rağmen, tüm silah imgelerinde bulunan fedakarlık fikriyle ilişkilidir.

**Deniz**Denizin sembolik anlamı, 'Aşağı Okyanus'unkine karşılık gelir; akış halindeki sular, biçimsel olmayan (hava ve gazlar) ile biçimsel (toprak ve katılar) arasındaki geçiş ve aracılık etmeni ve benzetme yoluyla yaşam ve ölüm arasındaki. Okyanusların suları bu nedenle yalnızca yaşamın kaynağı olarak değil, aynı zamanda amacı olarak da görülür. 'Denize dönmek' 'anneye dönmek'tir, yani ölmektir.

**Fok**Diğer işaretler veya markalar gibi, mühür de sahiplik ve bireyselliğin—farklılaşmanın—bir işaretidir. Ve, balmumu veya mühür mumu mührü biçiminde, bakireliğin, dar görüşlülüğün ve baskının simgesidir.

**Süleyman'ın Mührü**Bu, altı köşeli bir yıldız oluşturmak üzere üst üste bindirilmiş ve iç içe geçmiş iki üçgenden oluşur. Wirth buna 'mikrokozmosun yıldızı' veya kendini sonsuza dek inkar edebilen bireyin ruhsal potansiyelinin bir işareti adını verir. Gerçekte, üçgenin (ateşi ifade eder) ve ters üçgenin (su) (59) iç içe geçmesiyle gösterilen, bilinç ve bilinçdışının bir 'birleşimi' olarak insan ruhunun bir sembolüdür. Bunların her ikisi de, simya teorisine göre, filozoflar tarafından Azoth olarak adlandırılan ve Süleyman Mührü'nde merkezi bir nokta ile temsil edilen maddi olmayan ilkesine tabidir.

Aslında tasvir edilmeyen ama sadece hayal gücünde görülmesi gereken, Hindistan ve Tibet'in bazı mandalalarında olduğu gibi.

**Mevsimler,**Bunlar güneşin yörüngesinin dört 'evresinden' oluşur ve dolayısıyla ayın evrelerine ve bir erkeğin hayatının dört aşamasına karşılık gelir. Yunanlılar mevsimleri dört kadın figürüyle temsil ettiler: İlkbahar çiçek taçlı ve çiçek açmış bir çalının yanında dururken tasvir edildi; Yaz, mısır başaklarından oluşan bir taçla, bir elinde bir demet, diğerinde bir orak tutarak; Sonbahar üzüm salkımları ve meyve dolu bir sepet taşır; Kış, başı açık, yapraksız ağaçların yanında. Ayrıca hayvan figürleriyle de temsil edildiler: İlkbahar bir koyun, Yaz bir ejderha, Sonbahar bir tavşan, Kış bir semender olarak (8). Mevsimlerin dört parçaya bölünmesi, bunların pusula noktaları ve tetramorflarla da ilişkilendirilmesini sağlar.

**Deniz kestanesi**Kelt geleneğinde 'yılan yumurtası' olarak adlandırılan bu yumurta, yaşam gücünün (26) ve kadim tohumun sembollerinden biridir.

**Gizli**Tüm sırlar doğaüstünün gücünü sembolize eder ve bu, çoğu insan üzerindeki rahatsız edici etkilerini açıklar. Jung bu konuda ısrarcıdır ve aynı sebepten dolayı, bu şekilde etkilenen bireyin sırlarından kurtulmasının çok yardımcı olduğunu belirtir (31). Öte yandan, kişinin kendi içindeki bu gerginlik durumunu kontrol altına alma yeteneği, yasanın dışında yaşayan bireylerde ve krallara ve ileri gelenlere casusluk yapan ve özel danışmanlık yapan kişilerde yaygın olan bir his olan, asla bitmeyen bir üstünlük bilinci kazandırır. Aynı kavram, ezoterik düşüncenin ve edebiyat ve sanattaki her türlü Hermetik bilimin temel çekiciliğinin bir kısmını sağlar.

**Tohum**Gizli, tezahür etmemiş kuvvetlerin veya bazen şüphelenilmeden varlığının umut için gerekçe olduğu gizemli potansiyellerin sembolüdür. Bu potansiyeller ayrıca mistik Merkezi sembolize eder - Dünya'nın büyük Ağacı'nın her dalının ve sürgününün ışınlayıcı kökeni olan görünmeyen nokta (26).

**Sefirot**Kabala'ya göre on sefirahın veya Tanrı'nın yayılımlarının toplamı (ki bu kendi başına Yaratılış'ın mistik ve sembolik bir açıklamasını oluşturur). Sefirahlar şunlardır: Taç, Bilgelik, Anlayış, Merhamet, Adalet, Güzellik, Sertlik, Görkem, Zafer ve Krallık veya Shekhinah. İlahi gücün bu yönlerini, Roma İmparatorluğu günlerinde bile Stoacılar, Yeni Pisagorcular ve Yeni Platoncular için sembol olan mitolojik tanrılarla özdeşleştirme girişimleri olmuştur. Kabala'nın (başlıca eseri olan *Zohar*, 13. yüzyılda İspanya'da Moisés de Léon tarafından yazılmıştır)

Gershom G. Scholem, Kudüs Üniversitesi'nde profesör. Başka bir anlamda, A.-D. Grad'ın sentezleri ilginçtir.

**Yedili**Bu, yedi unsurdan oluşan bir düzendir. Sonuç olarak, Uzayın Yedi Yönü üzerine kurulmuştur: her boyut için iki zıt yön, artı merkez. Altı dinamik unsurdan ve bir statik unsurdan oluşan bu mekansal düzen, zamanın akışında yedilinin bir modeli olarak haftaya yansıtılır. Üç, birçok kültürde cennete ait sayıdır (çünkü üç boyutlu mekansal haçın dikey düzenini oluşturur) ve dört, yeryüzüyle ilişkilendirilir (iki yatay boyutun dört yönü -ana noktalarla karşılaştırılabilir- nedeniyle). Dolayısıyla, yedi, cennet ve yeryüzünün toplamını ifade eden sayıdır (on iki, bunların çarpımsal olasılıklarının ifadesidir) (22). Dinde, yedili, üç teolojik erdem artı ana erdemlerin dörtlüsü gibi üçlüler aracılığıyla ifade edilir veya ima edilir; Özellikle sermaye günahlarının yedilisi (59), geleneksel sembolist teoride yedi gezegenin veya antik mitolojik tanrıların manevi prensiplerinin etkisinden veya onlarla analojiden türemiş olarak görülür. Göklerde, yedi, Atlas'ın kızları olan Ülker takımyıldızında (altısı görünür ve biri gizlidir) (9) özel bir ifade bulur. Yedi, sentezin karakteristik niteliğiyle, tüm hiyerarşik düzenlerin bir bütün olarak dönüşümünün ve bütünleşmesinin bir sembolü olarak kabul edilir (32); bu nedenle diatonik gamda yedi nota, gökkuşağında yedi renk ve yedi gezegen küresi ve yedi gezegeni vardır. Bazen iki ve beş (Güneş ve Ay; ve Merkür, Venüs, Mars, Jüpiter ve Satürn) veya üç ve dört (Güneş, Ay ve Merkür; ve Venüs, Mars, Jüpiter ve Satürn) sayılarına bölünmüş olarak veya alternatif olarak bunların birleşimi olarak alınır. Yedi, üçgenin ve karenin birleştirilmesiyle grafiksel olarak temsil edilir, üçgen ya karenin üzerine yerleştirilir ya da karenin içine yazılır. Bu yedili desen genellikle kapsamlı mimari düzenlemelerde kullanılır, çünkü etrafında 'daireyi kareleştirme' kavramıyla karşılaştırılabilir bir mandala niteliği vardır. Yedilinin sayısız uygulamalarının hepsini veya bu kozmik 'modelin' mitlerde, efsanelerde, halk hikayelerinde ve rüyalarda veya tarihi olaylarda, sanat eserlerinde vb. nasıl göründüğünü kısaca veya özetle adlandırmak imkansız olurdu. Bazen yedili şema karmaşık bir sembolizm kazanır - kötü kılığında gezegensel tanrılar veya ruhsal tehlike açısından tasarlanmış haftanın günleri (yedi başlı ejderhanın konfigürasyonunda); ve bazen hüküm süren göksel düzene ifade verir (Süleyman Tapınağı'ndaki yedi kollu şamdan gibi). Schneider, İskoç kılıç dansında Aziz George'un ejderhayı yedi kişiyle birlikte yendiğini belirtir.

azizler (zaferi garantilemek için yedi başlı tema ters çevrilmiştir) (51). Yedi sayısının bu kadar yaygın bir uygulama kazanması, tam müzik ölçeğinin sembolü olarak kullanılmasından kaynaklanmıştır (Orpheus'un lirinde olduğu gibi): yedi Hesperides, Teb'e saldıran yedi kral ve onu savunan yedi kral, Niobe'nin yedi oğlu ve yedi kızı (38); ve Platon, yedi kürenin her birinde şarkı söyleyen bir göksel siren tasarlamıştır ve bu 'Kürelerin Yedi Siren'i', Külkedisi'ndeki yedi bakireye (4) ve efsane ve folklordaki yedi periye (uzay ve zamanın her Yönü için birer tane) karşılık gelir. Loeffler'e göre, bu periler yedi *Dudak* Hindu ezoterik düşüncesinin, yani insan bilincinin her düzlemine göre ruhların: duyum, duygu, yansıtıcı zeka, sezgi, maneviyat, irade ve ilahi olanın imaları (38). Dolayısıyla insanın göklerin düzenine göre yedi küreden oluştuğu ezoterik sonucu. Yahudi Kabalası, yaratıcı ve iyiliksever oldukları ölçüde mitolojik tanrılar ile yedi göksel hiyerarşi arasında bir bağlantı sağlar: Güneş - ışık meleği - Mikail; Ay - umut ve düşler meleği - Cebrail; Merkür - uygarlaştırıcı melek - Raphael; Venüs - aşk meleği - Anael; Mars - yıkım meleği - Samael; Jüpiter - idare eden melek - Zachariel; Satürn - ilgi meleği - Oriphiel. Lévi, kozmosun tüm düzlemlerindeki belirli unsurlara tam olarak karşılık gelen yediliye dayalı bir dizi paralellik çizmiştir. Sadece belirli tanrılara atfettiği amblemleri alıntılamak gerekirse: Güneş - aslan başlı bir yılan; Ay - iki yarım aya bölünmüş bir küre; Merkür - Hermesçi asa; Venüs - lingam; Mars - bir kılıcın kabzasını ısıran bir ejderha; Jüpiter - bir kartalın pençelerindeki alevli bir pentagram; Satürn - tırpanlı yaşlı bir adam (37). Yediliye dayalı sayıların önemini kavramak çok da zor değil. Dünyanın dört bir yanındaki yedi element içeren sembollerin büyük çoğunluğu yedi kürenin göksel prototipinden kaynaklanmaktadır. Cola Alberich, yedi sayısının dövmelerin ve muskaların karakteristik bir özelliği olarak göründüğüne dair bir dizi örneğe atıfta bulunur. Örneğin Hipokrat'tan alıntı yapar: 'Yedi sayısı, gizli erdemleri nedeniyle her şeyi varlığa getirme eğilimindedir: hayatın dağıtıcısı ve tüm değişimin kaynağıdır - çünkü ayın kendisi her yedi günde bir evresini değiştirir. Bu sayı tüm yüce varlıkları etkiler.' Ve Cola Alberich, 'Yedi uçlu taraklar Susa'da sihirli sembollerdi; Çinliler arasında, "yedi kuyruklu tilki" kötü dehadır; azizlerin ve bilgelerin kalplerinde "yedi delik" vardır; hayvan ruhları yedi tanedir; yedi renkte yedi peri vardır; yedinci ayın yedinci gününde, Çin'in her yerinde büyük halk festivalleri düzenlenirdi ve en çok tercih edilen muska yedi yapraklı lotustur. Tibet'te, yedi

Buda'nın amblemleri... Peru kıyısındaki Mocha'daki kutsal piramitlerde, *guaca*(Hint Güneş Mezarı'nın yedi basamağı vardır. İslam'da yedi sayısı büyük bir popülerliğe sahiptir: yedi gök, yedi dünya, yedi deniz vardır; hacılar Mekke tapınağının etrafında yedi kez dönerler; yedi gün illomen vardır; insan yedi maddeden oluşmuştur; yedi, tarlalardan toplanan yiyeceklerin sayısıdır. . . .' (12).

**Serilik**Seri düzen, belirli sayıda öğenin ayrı ayrı varoluşundan türemiştir ve diğer düzen veya ölçeklerle karşılaştırıldığında veya karşılaştırıldığında küçük farklılıklar ortaya çıkar. Seri düzenler, o zaman, bir varlığın farklılaşmasından veya üniter olanın çeşitlenmesinden veya nispeten çeşitli olanın birleşmesinden oluşur. Bu nedenle, herhangi bir verili seride şunları ayırt etmeliyiz: (*A*)*sınırlar*veya serinin kutupları; (*B*) sınırlı sayıda*elementler* iki kutup arasında yer alabilme yetenekleri nedeniyle diziye dahil edilmişlerdir; ( *C*) bir iç*mezuniyet*bu unsurlardan ikisi veya daha fazlası arasında elde edilen. Bu kademeli ölçek, müzik ölçeğinin notalarının titreşimli fenomenleri ve spektrumun renkleri tarafından örneklendirildiği gibi, nitel ve nicel arasındaki ilişkiyi (yani, her birinin diğerine dönüşme potansiyelini) ifade eder. Bir serinin zaman içindeki düzenlenmesi, bir*işlem*ve bu süreç eğer yükselen bir seyir izliyorsa evrimsel, alçalan veya tekrarlayan bir seyir izliyorsa gerileyici olacaktır.

**Yılan**(veya**Yılan**) Eğer tüm semboller gerçekten enerjiyle dolu şeylerin işlevleri ve işaretleriyse, o zaman yılan veya yılan, benzetme yoluyla, enerjinin kendisinin sembolüdür - saf ve basit bir kuvvetin; dolayısıyla onun ikircikliği ve çok değerliliği. Sembolik anlamının büyük çeşitliliğinin bir başka nedeni de, bu anlamların ya yılanın bir bütün olarak kendisiyle ya da onun başlıca özelliklerinden herhangi biriyle ilgili olabileceği düşüncesinden kaynaklanır - örneğin, kıvrımlı hareketleri, ağaçla ortak ilişkisi ve ağacın kökleri ve dallarıyla biçimsel benzetmesi, derisini dökme şekli, tehdit edici dili, vücudunun dalgalanan deseni, tıslaması, bir bağa benzemesi, kurbanlarına saldırma yöntemi

Yılan (sonra)
(bir İnka resmi).

kendilerini onların etrafına sararak, vb. Bir diğer açıklama da değişken yaşam alanlarında yatmaktadır: ormanlarda yaşayan yılanlar, çölde gelişen diğerleri, su yılanları ve göllerde ve göletlerde, kuyularda ve kaynaklarda gizlenenler vardır.

Hindistan'da yılan kültleri veya yılan ruhu kültleri deniz sularının sembolizmiyle bağlantılıdır. Yılanlar, yaşam ve ölümsüzlük kaynaklarının ve ayrıca gizli hazineyle sembolize edilen ruhun üstün zenginliklerinin koruyucularıdır (17). Batı'ya gelince, Bayley yılanın kıvrımlı şeklinin dalgalara benzemesi nedeniyle derinliklerin bilgeliğinin (4) ve büyük gizemlerin bir sembolü olabileceğini öne sürmüştür. Yine de, çoklukları ve çöl yaratıkları olarak yılanlar, Kızıldeniz'i geçmeyi ve Mısır'ı terk etmeyi başaran herkesi etkileyen yıkım güçleridir (57); bu anlamda, maddenin sınırlarını aşmış ve ruhun 'kuruluğu' alanına girmiş olanların karşılaştığı 'ayartmalarla' bağlantılıdırlar. Bu, Blavatsky'nin neden yılanın fiziksel olarak madde tarafından gücün baştan çıkarılmasını sembolize ettiğini söyleyebildiğini açıklar (Medea'nın Jason'ı, Omphale'nin Herkül'ü, Havva'nın Adem'i gibi), böylece bize involution sürecinin işleyişine dair elle tutulur bir örnek sunar; ve aşağıdakinin nasıl üstün olanın içinde gizlenebileceğini veya öncekinin sonrakinin içinde saklanabileceğini gösterir (9). Bu, yılanın kişisel günahın değil, tüm dünyevi şeylerin doğasında bulunan kötülük ilkesinin sembolü olduğunu düşünen Diel tarafından doğrulanır. Aynı fikir, Midgard yılanı hakkındaki İskandinav mitine de dahil edilmiştir (15). Yılan ile dişil ilke arasında açık bir bağlantı vardır. Eliade, Gresmann'ın (*Mytische Reste in der Paradieserzahlung*, içinde*Arşiv f. Rel.*X, 345) Havva'yı yılanla kişileştirilmiş yeraltı dünyasının arkaik bir Fenike tanrıçası olarak görüyordu (ancak daha iyi bir yorumlama, onu Havva'nın düşmanı ve baştan çıkarıcısı olan alegorik Lilith figürüyle özdeşleştirmek olurdu). Bunu desteklemek için Eliade, bir veya iki elinde yılan taşıyan çok sayıda Akdeniz tanrısına işaret ediyor (örneğin, Yunan Artemis, Hekate, Persephone) ve bunları altın veya fildişinden yapılmış incelikle yontulmuş Girit rahibeleriyle ve saçları yılan olan efsanevi figürlerle (Gorgon Medusa veya Erinyes) ilişkilendiriyor. Orta Avrupa'da, ayın etkisi altında bir kadının başından çekilen saçların yılana dönüşeceğine dair bir inanç olduğunu da belirtiyor (17). Yılan (veya yılan) Mısır'da çok yaygındı; fonetik olarak Z harfine karşılık gelen hiyeroglif, yılanın hareketinin bir temsilidir. Sümüklü böcek veya boynuzlu yılanın (fonetik olarak F'ye eşdeğer) işareti gibi, bu hiyeroglif ilkel ve kozmik güçlere atıfta bulunur. Genel olarak konuşursak, tanrıçaların adları yılanı temsil eden işaretlerle belirlenir - bu da ruhun maddeye ve kötülüğe düşmesinin Kadın yüzünden olduğunu söylemekle eşdeğerdir. Yılan, diğer sürüngenler gibi, ilkel olana - yaşamın en ilkel katmanlarına - atıfta bulunmak için de kullanılır. *Ölüler Kitabı*(XVII), sürüngenler, Ra'nın yeryüzünün üstünde belirdiğinde onu ilk alkışlayanlardır.

Nou (veya Nu veya Nun) suları. Yılanın şeytani imaları, kötü ruhları yılanlar olarak tasvir edilen Tuat'ta örneklenmiştir; ancak, bunlar yenilmiş ejderha gibi—ruhun ve insanlığın gelişiminin üstün amaçları için ustalaşılmış, kontrol edilmiş, yüceltilmiş ve kullanılmış güçler olarak da hayırlı bir biçim alabilir ve bu anlamda tanrıçalar Nekhebit ve Uadjit'e (veya Buto) karşılık gelirler. Ayrıca bir Uraeus olurlar—aynı şey Kundalini sembolizminde de olur—kraliyet tacının en değerli süsünü oluşturur (19).

Söylediğimiz gibi, yılanın sembolik anlamlarını belirleyen temel özellikleridir. Teillard'ın yılan tanımını alıntılamak gerekirse, yılan: 'Manyetik güce sahip bir hayvandır. Derisini değiştirdiği için dirilişi simgeler. Kıvrımlı hareketi nedeniyle' (ve ayrıca kıvrımlarının boğma yeteneğine sahip olması nedeniyle) 'gücü simgeler. Vahşiliği nedeniyle doğanın kötü tarafını temsil eder' (56). Derisini değiştirme yeteneği antik yazarları çok etkilemiştir: İskenderiyeli Philo, yılan derisini attığında aynı zamanda yaşlılığını da attığına, hem öldürebildiğine hem de iyileştirebildiğine ve bu nedenle dünyayı yöneten olumlu ve olumsuz saldırgan güçlerin simgesi ve niteliği olduğuna inanıyordu. (Bu, Pers kökenli Gnostik ve Maniheist bir fikirdir.) Sonunda bunun 'hayvanların en ruhanisi' olduğuna karar verdi. Jung, Gnostiklerin bunu omurilik ve omurilik iliğiyle ilişkilendirdiğini, bilinçaltının kendisini aniden ve beklenmedik bir şekilde buyurgan ve korkunç saldırılarıyla ifade etme biçiminin mükemmel bir imgesi olduğunu belirtmiştir (31). Psikolojik olarak yılanın, bilinçaltındaki anormal kıpırtıların, yani yıkıcı potansiyelinin yeniden harekete geçirilmesinin ifadesi olan bir ızdırap belirtisi olduğunu ekler. Bu, doğrudan İskandinav mitolojisindeki Midgard yılanının önemiyle karşılaştırılabilir. *Voluspa'nın* Tufanın, yılanın evreni yok etmek için uyandığında başlayacağı duyurulur (31). Zimmer için yılan, doğum ve yeniden doğuşu belirleyen yaşam gücüdür ve bu nedenle Yaşam Çarkı ile bağlantılıdır. Buda efsanesi, yılanın bedenini yedi kez nasıl sardığını (Mitraik Kronos'un heykellerinde olduğu gibi) ancak onu ezemediği için Gautama'nın önünde eğilen bir gence dönüştüğünü anlatır (60).

Yılanın tekerlekle bağlantısı, Gnostik Ouroboros sembolünde veya kendi kuyruğunu ısıran yılanda grafiksel olarak ifade edilmiştir; bu efsanevi varlığın yarısı karanlık, diğer yarısı ise aydınlıktır (Çin mitolojisinde olduğu gibi). *Yang-Yin* (sembol) yılanın döngünün her iki yönüne (etkin ve edilgen, olumlu ve olumsuz, yapıcı ve yıkıcı) ait olması bakımından temel ikircikliğini açıkça göstermektedir. Wirth, 'antik yılanın dünyanın hem madde hem de enerji sağlayan dayanağı olduğunu' belirtir.

akıl ve hayal gücü olarak ve aynı zamanda karanlığın bir gücü olarak ortaya çıkıyor' (59). Yılan, Gnostikler ve özellikle sözde Naassene mezhebi için önemli bir semboldü (*naas*—yılan). Bu doktrini eleştiren Hippolytus, yılanın tüm nesnelerde ve tüm varlıklarda yaşadığının söylendiğini ileri sürmüştür. Bu bizi Yoga'nın Kundalini veya yılan kavramına, içsel gücün bir imgesi olarak getirir. Kundalini sembolik olarak bir halka şeklinde kendi üzerine kıvrılmış bir yılan olarak temsil edilir (*kundala*) (29), omurganın alt ucuna karşılık gelen organizmanın o ince kısmında; bu, en azından, sıradan insan için durum böyledir. Fakat, onun maneviyatına yönelik egzersizlerin bir sonucu olarak—örneğin Hatha Yoga—yılan çözülür ve tekerlekler aracılığıyla yukarı doğru uzanır (*çakralar*) vücudun çeşitli pleksuslarına karşılık gelen ve Shiva'nın üçüncü gözüne karşılık gelen alın bölgesine ulaşana kadar. Hindu inancına göre, insan o zaman ebedilik duygusunu yeniden kazanır (28). Buradaki sembolizm muhtemelen yükselen bir kuvvetle ilgilidir, yani cinsel organ tarafından yönetilen alandan düşünce alanına kadar yükselir - bu yorumun aynı zamanda kalbi merkez alarak seviye sembolizmine basit bir referansla da haklı çıkarılması mümkündür. Başka bir deyişle, sembol 'kişiliğin yüceltilmesini' ifade eder (Avalon, *Yılan Gücü*). Jung, yılan figürlerinin dönüşümünü ve yenilenmesini temsil etme geleneğinin iyi belgelenmiş bir arketipi oluşturduğunu belirtmiştir; ve Mısırlı Uraeus'un Kundalini'nin daha yüksek bir düzlemdeki görünür ifadesi olduğunu ileri sürmektedir (32). Ayrıca bu kademeli yükselme kavramına uyan çeşitli ritüeller de vardır. Altı *çakralar*—aslında yedinci bir tane daha var, ancak adı yok ve (bazı mandala benzeri desenlerin merkez noktası gibi) görsel olarak temsil edilmiyor—bu, teraslara tırmanmaya benzetilebilir*ziggurat*veya Mithraic ritüelinde yedi metale ait basamakları tırmanmak (11). Aldığı dairesel (ve kozmik) konumun ve bunun ima ettiği bütünlük niteliğinin dışında, yılan sıklıkla diğer sembollerle ilişkilendirilir. Bunlardan en yaygın olanı, birlikçi olduğu için eril ilkeye karşılık geldiği söylenebilecek ağaçtır; bu durumda ophidian dişiyi temsil eder. Ağaç ve yılan, mitolojide Adem ve Havva'nın habercisidir. Dahası, benzetme yoluyla, burada sembolik bir Dolaşıklık durumu da görüyoruz - yılan ağacın (veya Asklepios'un asasının) etrafına kıvrılmış - ve ahlaki düalizmin sembolik bir imgesi. Bu tür bir yorumu tercih etme eğiliminde olan Diel, tıp tanrısının asasının veya sopasının etrafına kıvrılmış yılanın, yılanla çevrili ve kötülük ilkesini simgeleyen Hayat Ağacı'nın temel, İncil sembolünü hatırlattığını öne sürüyor; buradaki desen, tüm kötülüklerin kaynağı olarak yaşam ve bozulma arasındaki yakın ilişkiye işaret ediyor. Diel devam ediyor

ruhun ölümüne yol açan şeyin ruhun bu şekilde altüst edilmesi olduğunu ve tıbbın ilk etapta bununla mücadele etmesi gerektiğini ileri sürerler (15).

Şimdi, çevreleyen (ya da muzaffer) yılanın karşıtı, dahil edilen figürler arasında bulunduğu gibi, çarmıha gerilmiş yılandır.*Abraham Le Juif*(Paris, Bibl. Nat. Ms. Fr. 14765, 16. yüzyıl) (32). Bir haça çivilenmiş sürüngen figürü —ya da ruh tarafından yenilmiş yeraltı ve dişil ilke—aynı zamanda mitolojik olarak kartalın yılan üzerindeki zaferiyle temsil edilir. Heinrich Zimmer,*İlyada* , pençelerinde yaralı bir yılan taşıyan bir kartal Yunanlılara görünür. Kahin Calchas bunu Yunanlıların zaferini haber veren bir alamet olarak gördü (Aryanların eril ve ataerkil düzeni Asya'nın baskın olarak dişil ve anaerkil ilkesini bastırıyor) (60). Tüm mücadele bir tür 'birleşme' ve dolayısıyla sevgi olduğundan, insanın karşıt güçlerin -cennet ve yeryüzü- bir sentezini, Kolomb öncesi Amerika'nın en dikkat çekici sembolü olan 'tüylü yılan' imgesinde yaratması pek de şaşırtıcı değildir. Bu yılanın başında, kuyruğunda ve bazen de vücudunda tüyler vardır. Quetzalcoatl bu türden bir diğer androjen semboldür (41). Merkür'ün asasında olduğu gibi iki yılanın simetrik olarak yerleştirilmesi, güçlerin dengesini, sindirilmiş yılanın (veya yüceltilmiş gücün) evcilleştirilmemiş yılan tarafından dengelenmesini gösterir, böylece iyiliğin kötülükle, sağlığın hastalıkla dengelenmesini temsil eder. Jung'un kurnazca gözlemlediği gibi, bu çok kullanılan imge homeopatinin bir yansımasıdır - rahatsızlığa neden olan şeyden etkilenen bir tedavi. Bu nedenle yılan, yılanın neden olduğu yaranın iyileşmesinin kaynağı haline gelir. Bu nedenle St. John the Evangelist'in (32) bir sembolü olarak hizmet edebilir ve bir kadehle ilişkilendirilebilir.

Yılanın alabileceği farklı biçimler çok sayıda değildir. Deniz yılanı, bilinçaltının sembolizminin uçurumun sembolizmiyle bütünleşmesini vurgulamak içinmiş gibi görünüyor (9). Birden fazla başı varsa, bu yalnızca temel sembolizme, kendisine verilen belirli sayıda başın karşılığı olan ekstra öneme katkıda bulunmaya yarar. Yedi başlı ejderha veya yılan, efsanelerde, mitlerde ve halk hikayelerinde sıklıkla görülür, çünkü yedi, birliğin çoğalmasını temsil eder ve sürüngeni kozmosun temel düzenleri arasına yerleştirir. Yedi başlı yılan, Uzayın yedi Yönü, haftanın yedi günü ve yedi gezegen tanrısının sembolizmine katılır ve yedi günahla ilgilidir (9). Üç başlı yılan, aktif, pasif ve nötr olan üç ilkeye atıfta bulunur. Simyada, kanatlı yılan değişken ilkeyi, kanatsız yılan ise sabit ilkeyi temsil eder. Çarmıha gerilmiş yılan, uçucu olanın sabitlenmesini ve ayrıca yüceltmeyi (Prometheus mitinde olduğu gibi) ifade eder. Simyacılar ayrıca yılanda 'bir şeyin' bir örneğini gördüler.

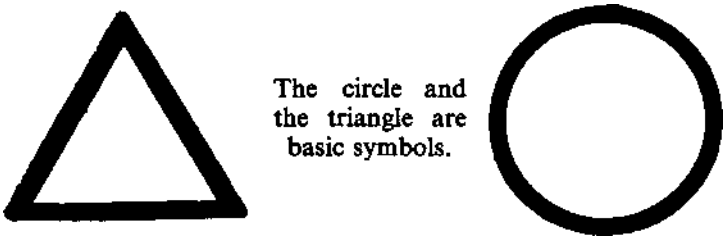
İnsan'daki dişil' veya onun 'nemli özü', sürüngeni Merkür'e (57) androjen tanrı olarak ilişkilendirir; tıpkı Şiva gibi, şüphesiz hem iyiliğe hem de kötülüğe eğilimle donatılmıştı (Gnostikler tarafından da ikiz yılanlar olarak tasvir edilen bir yön) *Agathodaimon*Ve*Kakodaemon*) (9). Ayrıca alışılmadık görünümde yılanlar da vardır; örneğin, bazı Gallo-Romen mezarlarındaki kabartmalarda koyun başlı yılan. Koyunun olumlu sembolik anlamı (Koç, bahar, inisiyasyon ve ateşle bağlantılı) göz önüne alındığında, bu adaptasyon bir derece maneviyat anlamına gelir (16). Son olarak, Schneider'e göre, kurban edilen yılan, kuğu boynunun ve kuğunun sembolik eşdeğeridir (ve kahramanın arpını çekerek göğe doğru sürüklenmesi kuğu tarafından sağlanır) (50). Yani, yılanın (bir yaşam gücü olarak) kurban edilmesi, ölümü minnettarlıkla (kuğu gibi) kabul etmeyi ve daha yüksek bölgelere yükselmeyi mümkün kılar. Peder Heras, yılanın doğurganlık ve yıkımın sembolü olduğunu ve bu anlamda Kernuz (Finistère) menhirinde göründüğünü öne sürmüştür. Cerdeña'nın boynuzlu tanrısının tasvirindeki okun (üstünde İkizler burcunun sembolizmine gönderme yapan başka bir kafa) tam karşısında yer alır.

**Cinsiyetler,**Platon,*Timaeus,*cinsiyetlerden 'yaşayan' olarak bahseder, sanki bir şekilde ait oldukları varlıklardan bağımsızlarmış gibi. Bu, bazı muhteşem ortaçağ figürlerine verilen ventral yüzler ve ayrıca kafalarına eklenen pençeler tarafından görsel olarak sembolize edilir*oyun*, antik Kartaca ve Gnostik imgelerden türemiştir. Şimdi, ortodoks Freudcular nesnelerin büyük çoğunluğunu, baskın özelliklerinin kapsayıcı veya kapsanan olup olmamasına bağlı olarak, dişil veya eril cinsel imalara indirgediler; ancak bunda yeni bir şey yok, çünkü antik Çin'de örtük olan *Yang-Yin*sembol, cinsiyetleri zıt kutuplara yerleştiren ve cinsiyetlerin ikiliğine karşılık gelen bir sistem içinde tüm şeylerin yer aldığı bir sınıflandırma kavramıdır. Cinsiyetlerin ruhsal ilkeleri sembolize edebileceğini göz ardı etmemeliyiz; bilinç ve bilinçaltı, cennet ve dünya, ateş ve su. Cinsel*bağlaç*birlik fikrini ifade eden tüm imgelerin en grafik ve etkileyici olanıdır ve bu nedenle simyacılar bunu, Jung'un özellikle de *Aktarım Psikolojisi.*

**Gölge**Güneş ruhun ışığı olduğu gibi, gölge de bedenin olumsuz 'ikilisi'dir veya onun kötü ve aşağılık tarafının görüntüsüdür. İlkel halklar arasında, gölgenin *ikinci benlik*veya ruh sağlam bir şekilde yerleşmiştir; bu aynı zamanda bazı gelişmiş kültürlerin folklorunda ve edebiyatında da yansıtılmıştır (35). Frazer'ın belirttiği gibi, ilkel insan genellikle gölgesine veya sudaki yansımasına bakar

ya da bir aynada, ruhu olarak ya da kendisinin hayati bir parçası olarak (21). 'Gölge', Jung'un bireyin ilkel ve içgüdüsel tarafına verdiği terimdir.

**Şekil**(veya**Biçim**) Form Psikolojisi, İzomorfizm ve Morfoloji gibi bazı bilim dalları, geleneksel sembolizmin sonuçlarıyla örtüşen sonuçlara ulaşmıştır. Formun öneminin en kapsamlı ve geçerli tanımı, efsanevi *Tabula Smaragdina*: 'Yukarıda olan, aşağıda olan gibidir', Goethe'nin 'İçeride olan' -fikir- 'dışarıda da vardır' -form ekleyerek doğruladığı ve iyileştirdiği. Bu nedenle, Paul Guillaume 'şekil, yapı ve organizasyon terimlerinin yalnızca biyolojinin diline (yani formlara) değil, aynı zamanda psikolojiye (yani düşünce veya fikirlere) de ait olduğunu' ve 'eşbiçimliliğin, eski paralellik geleneğini (veya büyülü benzetmeyi) canlandıran bir form teorisini ortaya koyarak, ruh ve melodi arasında bir sınır çizgisi çekmeyi reddettiğini' ilan edebilmiştir. Bu gözlem




'Şekiller, algımızda ve düşüncemizde, sinirsel süreçlerdeki karşılaştırılabilir biçimlere karşılık gelir' gözlemiyle tamamlanır; dolayısıyla dairesel olan hem daireye hem de döngüye eşdeğerdir ve kare, dörtlü şeylerle ve ayrıca dört sayısıyla (50) özdeştir, böylece biçim 'ruh ve madde arasındaki aracı' olarak yerini alır (57). O halde en geniş anlamda, düzenli şekillere yönelik bir tercihin 'düzenlenmiş' veya iyi düzenlenmiş duyguları, düzensiz biçimlerin ise 'düzenlenmemiş' duyguları ima ettiği sonucuna varabiliriz. Oval şekiller biyomorfik şeylerle; küpler yapay ve yapısal olanla; basit şekiller düz olanla; karmaşık şekiller ise karmaşık olanla ilişkilidir. Aynısı ritimler, yapılar ve kompozisyonlar için de geçerlidir. Simetriyi denge ve statikle; asimetriyi dinamizmle; mutlak düzenliliği ve aynı şekilde mutlak düzensizliği kaosla, oldukları ölçüde, eşitleyen gibi başka genel ilkeler de vardır. her ikisi de farklılaşmamış olanın ifadesidir: farklılaşma ritüelle, yani düzenlenmiş düzensizliğin örgütlenmesiyle ortaya çıkar. Morfolojik analiz örnekleri ele alınabilir ve sembolik olana uygulanabilir; bir örnek vermek gerekirse:

Büyüme olgusu, dairesel veya ışınlayıcı form, sembolik terimlerle, düzenli yayılma kuvvetini, 'Köken' olarak bir merkezin varlığını ve tekdüze bir direnç modelini ifade eder. Bu yasalar ruh için de aynı şekilde geçerlidir. Belirli bir sistem veya grup içinde birbirinden farklı olan formlar bir seri veya bir ölçek (veya analojiler ve karşılıklılıklar düzenleri) içinde sıralanabilir. Dolayısıyla, yamuk, dikdörtgen, kare, daire düzensizlikten düzenliliğe ilerleyen bir seriyi temsil eder, bu seri ahlaki evrime de aynı şekilde uygulanabilir. Jung bu soruya değinerek, karenin, asgari bileşik sayı (bir durumu sembolize eden) olarak, henüz kendisiyle bir olmamış insanın çoğulcu veya içsel durumunu temsil ettiğini belirtir. Ve yine de kare yamuktan üstündür, tıpkı yamuğun yamuktan üstün olması gibi. Sekizgen, kare ile daire arasındaki 'aradaki figür'dür (veya aracıdır). Bir sembolün anlamının, özellikle psikolojik ve kozmik düzlemlerde düzlemden düzleme değiştiğini vurgulamak gereksizdir. Bu nedenle, örneğin, psikolojik bakış açısından, tepe noktası en üstte olacak şekilde doğal pozisyonunda üçgen, kare ve daire arasına yerleştirildiğinde iletişimin ifadesidir. Ancak, nesnel olarak konuşursak, bu üç figür, yeryüzü (kare) ve cennet (daire, tekerlek veya gül penceresi) arasındaki ilişkiyi (üçgenle temsil edilir) sembolize eder; bu, bunların neden bu kadar çok Sistersiyen ve Gotik cephenin temel sembolleri olduğunu açıklar. Dikkate alınması gereken bir diğer yasa da, biçimlerin nesneleri ve nesnelerin biçimleri açıkladığıdır; yani, bir varlığın veya figürün sembolik anlamı genellikle şeklinin önemiyle doğrulanır ve vurgulanır, bunun tersi de doğrudur. Gotik kuleler piramitle ilişkilidir, bu nedenle piramit Gotik kulelerle ilişkilidir. Hindistan'da geometrik biçimlerin şu kozmik etkileri vardır: Küre, eter veya cennetle; hilal, havayla; piramit, ateşle; küp, dünya (4). Geometrik şekillerin sembolizminin analizi bazı yazarlar tarafından aşırıya kaçırılmıştır—Piobb da bunlardan biridir. Örneğin Star, şu karşılıklılıkları önermektedir: küre, entelektüel yaşam, saf düşünce ve soyutlama; koni, diğer tüm şekillerin bir sentezi ve ruhsal bütünlüğün bir sembolü; silindir, maddi düşünceler ve mekanik zeka (55). Genel olarak, düz şekiller, hacimli şekillerden daha ruhsal bir karaktere sahiptir, ancak ikincisi makrokozmosla daha yakından bağlantılıdır. Şekil sembolizminde—üç boyutlu olsa bile—diyagramsal kesit veya zemin planının esas olduğunu vurgulamaya gerek yoktur. Dolayısıyla, katedrali örnek alırsak, haç figürü, yani zemin planının,Düzensiz yükselen piramit biçiminden kaynaklanan tapınak/dağ sembolizmine üstünlük sağlar ancak onun etkisini nötralize etmez.

Önemli bir diğer faktör de sayı sembolizmidir: örneğin, prizmaların ve silindirlerin kulelerin içsel sembolizminin ötesinde iki kule, ikiliklerinden kaynaklanan bir anlamı kucaklar. Bu nedenle, çoğu dini yapı iki sayısını reddeder (çünkü çatışmayı ima eder) ve üç sayısına yönelir (Üçlü Birliğin imgesi olduğu gerçeğinden bağımsız olarak çözümü ima eder) ve cephenin iki çan kulesi transeptin üzerindeki cimborrio ile tamamlanır. Daire ve kare sırasıyla sınırsızlığı ve sınırlamayı temsil eder.

**Demet**Mısır hiyerogliflerinde sınırlama kavramını tanımlayan belirleyici bir işaret (19).

**Demet**(veya**Paket**) Eliade, Latince'nin*faşist*(demet veya deste) ve*fasya*(bant, kuşak veya bandaj) ile ilgilidir*fascinum*(büyülenme veya kötülük yapma); bunlar, bağlamalar, düğümler, yaylar, örgüler, ipler ve kordonlardan oluşan geniş sembolik gruba giren kelimelerdir ve bunların hepsi varoluşa 'bağlı olma'ya gönderme yapar (18). Ancak bu, sembolün yalnızca olumsuz tarafını açıklamak içindir. Çoğu sembol gibi, ikircikliğe eğilimlidir ve olumlu anlamda demet, birleşmeyi, bütünleşmeyi ve gücü sembolize eder.

**Şekina**Bu bir sembol değil, Kabalistik bir sefiradır. Yüce Varlığın dişil yönünü temsil eder, yani Jungcu terminolojiden alıntı yapmak gerekirse, onun *hayvan*, genç kadın, yabancı, sevgili gibi tüm ruhların aynaları olduğu. Hiç bitmeyen arayış*ideal*çok sayıda kadın aracılığıyla Shekhinah arayışını temsil etmelidir, ya da *hayvan*veya sadece kadınların Henoch Kitabı'na göre meleklerin bazılarını bile baştan çıkaran şehvetli baştan çıkarma güçleri aracılığıyla. Kadının reddedilmesi - Hamlet'in Ophelia'yı reddetmesiyle örneklendiği gibi - böyle bir bağlamda, melek durumuna geri dönme, salt insan durumundan, tam tersi bir yolla kaçma özlemini temsil edebilir*bağlaç*.Gershom G. Scholem,*Kabala ve Sembolizmi Üzerine*(Londra, 1965), Shekhinah'ın olumsuz, okült ve yıkıcı yönler içerebileceğini ve bunun da birbiri ardına Hindu üçlüsüne, Siva'nın (veya Shiva'nın) tanrının yıkıcı tarafını sembolize ettiği bir yola yol açtığını söyler. Bu durumda yıkımın yalnızca varlıkların fenomenal tarafıyla ilgili olduğu ve gerçekte dönüşüm, yenileme ve yeniden doğuş olduğu unutulmamalıdır.

**Kabuk**Çin Budizmi'ndeki sekiz iyi şans sembolünden biri, kraliyetle ilgili alegorilerde bulunur ve ayrıca müreffeh bir yolculuğun işaretidir (5). Bu olumlu ima, kabuğun doğurganlığın kaynağı olan suyla ilişkilendirilmesinin sonucudur. Eliade'ye göre, kabuklar ayrıca ay ve Kadınla da ilişkilidir. İnci sembolizmi de kabukla çok yakından bağlantılıdır. Efsanevi

Aphrodite'nin bir kabuktan doğması açıkça alakalıdır (18). Schneider'in görüşüne göre, kabuk, bir neslin önceki neslin ölümünden yükselerek refahının mistik sembolüdür (5). Büyük olasılıkla, olumlu anlamı—kuyu ve şişe örneğinde olduğu gibi—susuz gezginin veya hacıların zihninde kabuğu suyun varlığıyla ilişkilendirmesinin bir sonucudur; bu, ortaçağ alegorilerindeki önemini açıklar.

**Çoban**Ay tanrısı Tammuz'a (veya Thammuz'a) yıldızların 'sürülerinin' çobanı olarak verilen unvan. Krappe'ye göre, bu fikir, Ay'ın evreleri ile parçalanma arasındaki ilişki nedeniyle, Tammuz'un (Adonis olarak) Afrodit'e (veya İştar'a) olan tutkusuyla yakından bağlantılıdır (35). Çoban aynı zamanda ruhların Ölüler Ülkesi'ne iletkenidir - psikopomp ve sürüler kozmik güçleri temsil ettiğinden, yüce gücün bir simgesidir.

**Kalkan**Kalkanın sembolik önemi, savunma işlevinin ruhsal düzleme basit bir şekilde aktarılması anlamına gelir. Armaların genellikle kalkanların üzerine işlenmiş olması, şövalyenin kimliğini göstererek ve tehlike anında onu çağırarak kendini savunduğu şeklinde yorumlanabilecek ek bir anlam ortaya çıkarır.

**Gemi**Madeni paralarda, denizlerde yol alan bir gemi neşe ve mutluluğun simgesidir (8). Ancak navigasyonun en derin anlamı, Büyük Pompey'in şu sözünde ima ettiği anlamdır: 'Yaşamak gerekli değildir, ancak navigasyon gereklidir.' Bununla varoluşun iki temel yapıya bölündüğünü kastetti: yaşamak, ki bunu kendi içinde veya kendisi için yaşamak olarak anlıyordu ve yelken açmak veya seyrüsefer etmek, ki bununla aşmak için yaşamayı anlıyordu - veya Nietzsche'nin karamsar bakış açısından 'kaybolmak için yaşamak' dediği şeyi. *Odysseia*temelde, tüm yelkenciliğin iki temel tehlikesi olan yıkım (ya da okyanusun zaferi—bilinçdışına karşılık gelir) ve geri çekilme (gerileme ya da durgunluk) karşısında zafer kazanma anlamında bir navigasyon efsanesinden başka bir şey değildir. Yine de Homeros, Odysseus'un periplus'unun sonunu karısına, ocağına ve evine muzaffer ama şefkatli bir 'dönüş' için ayırır. Bu, ruhun varoluşun maddi düzlemine 'düşüşünün' gizemine (involution süreciyle) ve başlangıç noktasına (evrim) geri dönmesinin zorunluluğuna benzeyen mistik bir fikirdir—bu gizem Platoncu idealizm ve özellikle Plotinus tarafından açıklanmıştır. Bu geri dönen ruh yasası, 'kapalı' bir evren kavramına (Ebedi Dönüş gibi) ya da tüm fenomenlerin döngüsel bir organizasyon olarak kavranmasına olan inanca karşılık gelir. Mutlak olan herhangi bir felsefede öngörüldüğü gibi navigasyon, kahramanın bile vatanına muzaffer bir şekilde dönmesini engelleyecek ve onu sonsuz gökyüzünün altında okyanusların sürekli bir kaşifi yapacaktır. Fakat

Geminin sembolizmine geri dönersek, her gemi bir takımyıldıza karşılık gelir (48). Gemi sembolü, her ikisi de biçimsiz ve düşmanca denizden farklılaştırıldığı ölçüde kutsal adayla ilişkilendirilmiştir. Okyanusların suları bilinçdışını sembolize ediyorsa, dış dünyanın donuk uğultusuna da gönderme yapabilir. Kurtuluş Dağı'na ulaşmak için öncelikle tutkuların denizinde yelken açmayı öğrenmenin elzem olduğu fikri, daha önce okyanusları keşfetmenin tehlikeleriyle bağlantılı olarak bahsedilen fikirle aynıdır. Bu nedenle Guénon, 'Büyük Barış'a ulaşmanın denizlerde yelken açma biçiminde tasvir edildiğini' öne sürer; bu nedenle, Hıristiyan sembolizminde gemi Kilise'yi temsil eder (28). Geminin sembolizminin daha az açıkça tanımlanmış bazı yönleri (burada küçük tekne ve arabayla karşılaştırılabilir) insan bedeninin ve tüm fiziksel bedenlerin veya araçların sembolleriyle ilişkilidir; Buna ek olarak, bir yanda güneş ve ay, diğer yanda göksel okyanusta yüzen iki gemi arasındaki asırlık karşılaştırmadan kaynaklanan kozmik bir çıkarım vardır. Güneş gemisi sıklıkla Mısır anıtlarında görülür. Asur sanatında da, kupa şeklinde olan gemiler açıkça güneş karakterindedir; bu kupa şekli anlamın kapsamını daha da daraltır (35). Bazen yukarıdakilerden tamamen bağımsız olan başka bir anlam, geminin fikrinden değil, yelken açma kavramından kaynaklanır; bu Ölüm Gemisi'nin sembolizmidir. Bu nedenle, birçok ilkel halk gemileri bir direğin ucuna veya bir evin çatısına yerleştirir. Bazen, bir gemiye benzetilmek üzere yapılan çatının kendisidir (tapınağın veya evin). Her zaman çıkarım, varoluşu aşma arzusudur; uzayda diğer dünyalara seyahat etmek. O halde tüm bu biçimler, eksen vadi-dağ'ı veya dikeyliğin sembolizmini ve yükseklik fikrini temsil eder. Burada bariz bir ilişki, dünya ekseninin tüm sembolleriyle ilgilidir. Geminin ortasındaki direk, Ölüm-Gemisi veya 'Aşkınlık Gemisi' sembolizmine dahil edilen Kozmik Ağaç fikrine ifade verir (50).

**Aptallar Gemisi**Bu sembol ortaçağ ikonografisinde oldukça yaygındır ve İncil'deki 'aptal bakireler' ile ilişkilidir. 'Yelken açma' fikrini, geçiş, evrim ve kurtuluş veya limana güvenli bir şekilde varma olan gerçek 'yelken açma' anlamının aksine, kendi başına bir amaç olarak ifade eder. Bu nedenle,*stultifera navis* genellikle çıplak bir kadın, bir şarap kadehi ve dünyevi arzulara dair diğer göndermeler gösterirdi. Aptallar Gemisi, o zaman Lanetli Avcı'nınkine paralel bir semboldür.

**Ayakkabı**Swedenborg'a göre ayakkabılar, hem alçakgönüllü hem de aşağılık anlamında 'aşağılık doğayı' sembolize eder (4). Ayakkabılar ayrıca,

dişi cinsel organı ve Sindirella hikayesinde bu imaya sahip olabilir. Antik çağlarda, özgürlüğü ifade eden bir işaretti.

**Elek**Mısır hiyeroglif sisteminde, bir çukuru veya eleği temsil eden işaret, gerekli bir senteze ulaşmak için gereken belirli kuvvetleri seçmenin araçlarını sembolize eder. Bu sembolün en derin anlamı, tüm simya deneyleri gibi, kişinin kendi üzerinde yaptığı işe işaret eder. Burada söz konusu olan kavramlar, Yunan özdeyişinin 'kendini bil' kapsamına girer, ancak ölçüt spekülasyondan çok eylemle ilgilidir (19). Elemek, arındırmak ve mükemmelleştirmek, yararlı olanı toplamak ve yararsız olanı atmaktır.

**Sigma**S şekli, hem dikey hem de yatay, süsleme sanatında genel olarak kıvrımlar olarak bilinen tüm türetilmiş biçimleriyle birlikte, ilişkiyi ve hareketi veya görünüşte sürekli hareketin altta yatan ritmini sembolize eder. Ortiz'in belirttiği gibi, spiral gibi sigmoid işaretler rüzgarın sembolleri olarak kullanılmıştır, ancak bunlar daha çok kasırga veya girdapla ilişkilidir. Çift, simetrik spiral (İyonik kıvrım gibi), Breuil'in bir önerisine göre, boğanın boynuzlarının stilize edilmiş bir görüntüsü olabilir. Kavisli gamalı haç, kesişen iki sigmadan oluşur (41). Sigmanın farklı, daha geniş ve daha derin bir anlamı (ancak, Elementlerin bir sentezi ve yüce kozmik 'an' olarak kasırga ve hortumun sembolizmiyle yakından bağlantılıdır) Schneider'in sigmanın, özellikle dikey konumunda, dağ yamacından aşağı doğru kıvrılarak ilerleyen akarsuyun bir temsili olduğu ve böylece vadi-dağ ekseninin (ya da dünya-cennet veya başka bir deyişle,*hieros oyun*). Ayrıca, bu S şeklinin bir azalan ay ve bir artan ay tarafından oluşturulmuş gibi göründüğünü ileri sürüyor: Dünya ve cennetin kurban ilişkisini yöneten evrimsel ve içe dönük süreçlerin iki dönüşümlü aşamasının sembolleri. Bunun, ilkel süslemedeki sigmanın sıklığının açıklaması olduğuna inanıyor (50).

**İmza**Raymond Lull'a göre, 'anlam, işaret aracılığıyla sırların açığa çıkarılmasıdır', bu tez, işaretin bir olgu, bir gerçeklik olarak vurgulanmasına odaklanır. Öte yandan, Stanislas de Guaita'ya göre (*Bilimler Denemeleri*, II, Paris, 1915) işaret, 'iradenin (veya vicdanın) kendisini önceden belirlenmiş bir hedefe doğru yansıtmasında ihtiyaç duyduğu referans noktası'dır. O halde işaret, görünmez bir içsel gerçekliğin somut biçimi, semptomu ve aynı zamanda zihnin o gerçekliği hatırlamasını sağlayan araçtır. Belirleme ve anlam işarete içkindir. 'İmzalar'ın gizli teorisi, var olan her şeyi bir işaret olarak kavrar ve her şeyin uygulanabilir bir 'okuma'ya sahip olduğunu ileri sürer (bir ağacın şekli, bir ovada üç veya daha fazla kayanın konumu,

(bazı gözler, doğal veya yapay bir arazide doğal güçlerin bıraktığı izler, bir manzaranın yapısı, bir takımyıldızın deseni vb.) Sembolizmin sınırlarında sürekli gezinen bir gerçekçi olan Auguste Rodin, eserlerinde*Konuşmalar*Paul Gsell tarafından toplanan, tüm sanatı bu okült anlam alanına yerleştirir, şu sözlerle: 'çizgiler ve gölgeler bizim için gizli bir gerçekliğin işaretlerinden başka bir şey değildir. Yüzeyin ötesinde, bakışımız ruha dalar'. Ressam Gustave Moreau, 'çizgi, arabesk ve plastik araçlarla düşüncenin çağrıştırılması'ndan bahsederken benzer terimlerle kendini ifade etti. Günümüzde, Max Ernst ve Dubuffet, diğer sanatçılar arasında, resimsel ve grafik deneylerini maddeye yansıtılan psişik bir dalış olarak açıkladılar. Aynı zamanda, CG Jung simyacıların arayışına benzer bir açıklama getiriyor.

İkiz kuyruklu siren (15. yüzyıl).

**Siren**Genellikle iki ana formdan birini alan sembolik bir figür: kuş-kadın veya balık-kadın. Yunan mitolojisindeki sirenlerin, perisi Calliope'nin Achelous nehrinin kızları olduğu düşünülüyordu; ve Ceres onları kuşlara dönüştürdü. Dağlık yerlerde yaşıyorlardı. Efsane, onlara yolcuyu baştan çıkarabilecek kadar tatlı bir şarkı atfetti, sadece onu yutmak için. Son zamanlarda, meskenleri kayalık adalar ve uçurumlar olan ve hava Elementinde yaşayan kız kardeşleriyle aynı şekilde davranan balık kuyruklu sirenlerin miti ortaya çıktı. Siren miti, tüm mitlerin en yıkılmaz olanlarından biridir; bazı deniz halkları arasında günümüze kadar varlığını sürdürmüştür (8). Bu sirenlerle ilgili materyal Aristoteles, Plinius, Ovidius, Hyginus, *fizyolog*(2. yüzyıl) ve ortaçağ hayvan hikayeleri. 10. yüzyıldan öncesine tarihlenenler arasında Le Puy'daki St. Michael d'Aiguilhe şapelinin timpanumunda bulunan iki kuyruklu sirenler ve Saint-Benoît-sur-Loire'daki siren kuşları yer alır. Bunlar

ve Fransız engerek perileri—özellikle Melusina tarafından örneklendirildiği gibi—karmaşık figürlerdir ve yalnızca harfi harfine bir yorumun doğru olduğuna ikna olmuyoruz. Bunlar, kadındaki aşağı güçlerin veya kadının aşağı olarak temsilleri olabilir, tıpkı lamias örneğinde olduğu gibi; veya aynı zamanda, aşağı amaçlara veya yaşamın ilkel katmanlarına doğru cezbedilen bozuk hayal gücünün sembolü de olabilirler; veya anormal bedenleri, büyüleyici müzikleri ve yüzlerinin ve göğüslerinin güzelliği tarafından uyandırılan tutkuları tatmin edemediği için, kendini yok etmeye yol açan arzu işkencesinin sembolü de olabilirler. Görünüşe göre bunlar, büyük ölçüde, büyü yoluyla ruhun evrimini engelleyen, onu büyülü adada kalmaya kandıran veya başka bir deyişle, erken ölümüne neden olan yaşam yolu (veya sembolik navigasyon) boyunca dağılmış 'baştan çıkarmaların' sembolleridir. İkiz kuyruklu siren (bunun güzel bir örneği San Cugat manastırının apsisindeki bir sütun başlığında görülebilir) psikolojik olarak basit bir bileşim olarak açıklanabilir: kadının iki bacağının balığın tek kuyruğuna uygulanması kadın balığının ikiz kuyruğunu verir; ancak aynı zamanda İkizler burcunun derin önemine atıfta bulunularak sembolik olarak da yorumlanabilir. Bize öyle geliyor ki, ikiz kuyruk, her iki kolun da kaldırıldığı klasik hayranlık tavrının cehennemsi bir kopyasıdır; örneğin Girit rahibe heykelciklerinin karakteristik bir tavrı. Denizin alt uçurum ve bilinçaltının bir imgesi olduğu göz önüne alındığında, denize ait olan ikiz balık kuyruğu, su derinliklerinde bir ikiliği (veya çatışmayı) ifade etmelidir. Wirth, sirenin oldukça basit bir şekilde kadının sembolü olduğunu ve kadının, cennetin oğlu olan erkeğin aksine, yeryüzünün ruhunun gerçek bir enkarnasyonu olduğunu savunur. O, transmigrasyon kavramını şu şekilde ifade eder: 'Hayat, ondan mahrum bırakılanların ruhlarını baştan çıkarır. Diğer dünya, reenkarnasyona özlem duyan bu ruhsal varlıkları neden bir kez ve herkes için alıkoymaz? İnsan kızları, güzellikleriyle cennetin oğullarını tuzağa düşürür ve onları karşı konulmaz bir şekilde aşağı çeker. Bu şekilde yapılan büyü, şarkısı dinleyiciyi o kadar büyüleyen ve onu okyanusa (alt suların ve yeni oluşan formların) düşüren siren'e atfedilir. 'çok sayıda yaşamla doludur. Bu baştan çıkarıcı güçlerini, alnında hilal şeklinde parlayan ayın yönettiği değişen formlara borçludur' (59) (Resim XXIII ve XXIV).

**İskelet**Alegorilerin ve amblemlerin çoğunda ölümün kişileştirilmesidir. Simyada siyah rengin ve bileşen elementlerin çürümesinin veya 'ayrılmasının' sembolüdür.

**Deri**Deri, doğum ve yeniden doğuş fikirleriyle ilişkilendirilir. Mısır hiyeroglif sisteminde, birbirine düğümlenmiş üç deriden oluşan belirleyici bir işaret vardır ve 'doğmak' anlamına gelir; 'doğurmak', 'yetiştirmek', 'çocuk', 'oluşturmak' gibi kelimelerin bileşimine girer. Mısırlıların muskası

Yeni doğanlara, hiyeroglif gibi, bir güneş küresine tutturulmuş üç hayvan postundan oluşan bir sunum yapmak için kullanılırdı. Buradaki derilerin sayısı, insanın özünde üçlü doğasına atıfta bulunur - beden, ruh ve tin - küre ise onun Her Şey'e dahil edilmesini belirtir. Derinin sembolizmi, firavunların ve rahiplerin kendilerini gençleştirmek için gerçekleştirdikleri 'deriden geçme' olarak bilinen ayinle doğrulanır; bu ayin daha sonra bir simülakrumla değiştirildi ve daha sonra kralların beline düğümlenmiş bir şekilde taktıkları bir panter kuyruğu haline geldi. Bir bireyin bir hayvanın özelliklerini alabileceği fikri, totemik imalarıyla birlikte, deri sembolizmine de girer (19). Burada, bir zamanlar Kolomb öncesi Meksika rahipleri tarafından uygulanan ve insan kurbanların derilere büründürüldüğü kurban ayiniyle temel bir benzerlik vardır; benzer şekilde, derilerin taşıyıcıları tarafından giyilmesi de*işaret*Roma lejyonlarında.

**Kafatası**Geniş anlamda, Hamlet ve Faust'un edebi örneklerinde olduğu gibi, insanın ölümlülüğünün bir simgesidir. Ancak, salyangoz kabuğu gibi, aslında bedeni yok edildikten sonra canlının 'hayatta kalan' kısmıdır. Bu nedenle, yaşam ve düşünce için bir kap olarak önem kazanır, simya kitaplarında dönüşüm süreçlerinde kullanılan kap olarak temsil edildiği bu sembolik anlamla yer alır (32). Bu fikirden çok sayıda batıl inanç, ritüel ve—aslında—yamyamlık biçimi türetilmiştir.

**Uyuyan Güzel**Bir yandan Jungcu anlamda anima'nın bir simgesi olarak görülebilir. Öte yandan, bilinçaltının kendisinden ziyade, bilinçaltında uyuyan ve harekete geçirilmeyi bekleyen ata imgelerini sembolize eder. Loeffler'in belirttiği gibi, peri masallarında ve efsanelerde prensesler, tıpkı bilinçaltımızın derinliklerindeki anılar ve sezgiler gibi, saraylarında rüya görürler. Saraylarındaki prensesler, her zaman uykuda olmasalar da, her zaman eylem dünyasının dışındadırlar, böylece uyuyan veya başka türlü izole edilmiş her prenses pasif bir potansiyeli temsil eder (38).

**Salyangoz**Sümüklü böceği gösteren işaret -bazen küçük bir yılan olarak da yorumlanır- erkek tohumu, yaşamın kökenini, karanlığın aydınlığa doğru hareket etme yönündeki sessiz eğilimini sembolize eder; bu kavram Ölüler Kitabı'nın 17. Bölümünde (19) iyi bir şekilde ifade edilmiştir.

**Duman**Çamurun zıttıdır, çünkü çamur toprak ve su Elementlerini birleştirir, duman ise hava ve ateşe karşılık gelir. Dumana, insanları, hayvanları ve bitkileri etkileyen talihsizlikleri savuşturma sihirli yeteneğine sahip olduğu varsayılan hayırsever bir güç atfeden bazı folklor gelenekleri vardır (21). Öte yandan, duman sütunu vadi-dağ sembolüdür

antitez, yani yeryüzü ile cennet arasındaki ilişkinin, ateşten kurtuluşa giden yolu işaret etmesi (17). Simyacı Geber'e göre duman, ruhun bedeni terk etmesini sembolize eder.

**Salyangoz**Mısır hiyerogliflerinde salyangoz, madde üzerindeki mikrokozmik sarmalın etkisiyle ilişkilendirilir (19). Morfolojideki modern bilimsel araştırmalar, yalnızca bu özel durumda değil, aynı zamanda doğada sarmal şemanın göründüğü tüm durumlarda bu sezgiyi doğrulama eğilimindedir.

**Sofya**Kadın olarak*hayvan*((insanın ruhu) ve ruhsal rehber olarak. Gnostik Ptolemaeus'a göre,*Flora'ya Mektup*, Sophia, dünyanın ruhu (demiurge) ile fikirler (pleroma) veya doluluk, fenomenler dünyasına karşıt bir eonlar kütlesi arasındaki aracıdır. 17. yüzyıl mistikleri Jakob Böhme ve Georg Gichtel için, ilahi bakire Sophia, başlangıçta 'ilkel insanda' bulunmuştur (bkz. Eliade,*Méphistophélès ve l'androgyne*, Paris, 1962). Onu terk etti ve insan onu tekrar bulana kadar kurtarılamaz. Sevilen kişinin (Daena) Pers fikriyle ilişkili olan bu fikir, Kataristler tarafından benimsendi; romantik düşünceyi de renklendirdi (Novalis, Hölderlin, Poe, Wagner'de olduğu gibi). Fikrin acımasızca mecazi bir alegorisi, Zeus'un başından doğan Athene'nin (yani bakire = düşünce) Yunan miti tarafından sağlanır.

**Büyücü**Dev ve büyücü gibi o da Gnostiklerin 'kötü yaratıcısı' olan Korkunç Baba'nın kişileştirilmiş halidir ve Satürn'de önceden haber verilmiştir (31).

**Ses**Hindistan'da, Krishna'nın flütünün sesi dünyanın doğumunun büyülü nedenidir. Helen öncesi ana tanrıçalar, lirleri tutarken ve aynı öneme sahip olarak tasvir edilir (56). Sesin yaratılan her şeyin ilki olduğunu ve ışıkla veya alternatif olarak hava ve ateşle başlayarak diğerlerinin hepsinin ortaya çıkmasına neden olduğunu savunan başka geleneksel doktrinler de vardır. Bunun bir örneği,*Poimandres*Hermes Trismegistos'un (31).

**Uzay**Bir bakıma uzay, kozmos ve kaos arasında bir ara bölgedir. Mümkün olan her şeyin alanı olarak alındığında kaotiktir; tüm formların ve yapıların varoluşlarının olduğu bölge olarak kabul edildiğinde kozmiktir. Uzay kısa sürede zamanla ilişkilendirilmeye başlandı ve bu ilişki uzayın inatçı doğasıyla başa çıkmanın yollarından biri olduğunu kanıtladı. Bir diğeri ve en önemlisi, uzayın üç boyutuna dayalı üç parçalı bir organizasyon olarak kavramıydı. Her boyutun iki olası hareket yönü vardır ve bu da iki kutup veya iki bağlam olasılığını ima eder. Bu şekilde elde edilen altı noktaya yedincisi eklendi: merkez; ve uzay böylece mantıksal bir yapı haline geldi. Seviye ve yönelim sembolizmleri sonunda yorumu tamamlamak için kullanıldı. Uzayın üç boyutu, kolları

pusulanın dört noktasından ve zenit ve nadirin iki noktasından oluşan bu altı mekansal yön boyunca yönlendirilmiştir. René Guénon'a göre, bu sembolizm -yapısal karakteri nedeniyle- altı yönün yayıldığı merkez noktada bulunan Kabala'nın Kutsal Sarayı (veya iç sarayı) ile aynıdır. Üç boyutlu haçta, zenit ve nadir üst ve alta, ön ve arka Doğu ve Batı'ya, sağ ve sol Güney ve Kuzey'e karşılık gelir. Dik eksen kutup ekseni, Kuzey-Güney ekseni gündönümü çizgisi, Doğu-Batı ise ekinoks çizgisidir. Dikey veya seviye sembolizminin önemi, yüksek ve iyi, alçak ve aşağı arasındaki analojiyle ilgilidir. Üçlü Hindu doktrini *gunas—sattva*( yükseklik, üstünlük), *rajas*(görünüş dünyasının ara bölgesi veya ikirciklilik) ve *tamas*(aşağılık veya karanlık)—kendi başına dikey eksende yukarı ve aşağı seviye sembolizminin anlamını açıklamak için yeterlidir. Sonuç olarak, dört yönlü haçın (ana yönleri içeren ve kareyi ima eden) ara düzlemi, görünüşler dünyasını temsil eder. Geleneksel yönelim-sembolizmi, Doğu'yu—güneşin doğduğu nokta olan—ruhsal aydınlanmayla; Batı'yı—güneşin battığı nokta olan—ölüm ve karanlıkla ilişkilendirir. Kuzey-Güney ekseninin yanından geçerken, kesin bir yorum yoktur. Birçok doğu kültüründe, zirve, geçiş ve aşkınlığın gerçekleştirildiği mistik 'Delik'le, yani tezahür dünyasından (mekansal ve zamansal) sonsuzluğa giden yolla örtüşür. Ancak aynı zamanda, uzayın kalbi olarak alınan üç boyutlu haçın merkeziyle de özdeşleştirilmiştir. İki boyuta indirgendiğinde (karşıt yatay ve dikey kollar) haç, genişleme (genişlikle ilişkilendirilir) ve yüceltme (yükseklikle) arasındaki uyumu temsil eder. Yatay kol, bir bireyin varoluşundaki belirli bir derecelendirmenin veya anın imalarıyla ilgilidir ve dikey kol ahlaki yükselişle ilgilidir (25). Saint-Thierry'li William, ruhun yedi derecelendirmesini tarif ederken, göksel yaşama ulaşmak için bu basamakları tırmandığını gözlemler (14). Yatay düzlemin dört noktasının ikiye (sol ve sağ) indirgenmesini haklı çıkaracak bir yorum ararsak, bunun için Jung'un arka kısmın bilinçdışıyla ve ön kısmın tezahür eden veya bilinçle örtüştüğü iddiasında bir temel bulabiliriz; ve sol da bilinçdışıyla ve sağ da bilinçle eşleştirilebildiğinden, arka kısım sola ve ön kısım sağa eşit hale gelir (32). Diğer eşdeğerler şunlardır: sol taraf geçmişle, uğursuzla, bastırılmışla, içe dönüklükle, anormalle ve gayrimeşruyla; sağ taraf gelecekle, mutluyla, açıklıkla, evrimle, normalle ve meşruyla (42). Bütün bunlarda,

Translated from English to Turkish - www.onlinedoctranslator.com



karşılık gelen sayı sembolizmleriyle belirgin bir çelişki: Paneth, çoğu kültürde tek sayıların eril, çift sayıların ise dişil olarak kabul edildiğini gözlemler. Sol taraf *köken bölgesi* ve hakkı *sonuç*, karşılık gelen sayı sembolizmleri sol taraf (yani geçmiş) için bir (tek olmayan veya eril sayı) ve sağ taraf (sonraki veya sonuç) için iki (çift veya dişil sayı) gibi görünüyor. Çözüm, bir sayısının (birlik) asla tezahür eden dünyanın düzlemine veya mekansal gerçekliğe karşılık gelmediği gerçeğinde bulunacaktır: merkezin sembolüdür, ancak uzayda bir devamı ima edebilecek herhangi bir durumu işgal etme anlamında değildir. Dolayısıyla iki sayısının sol tarafa karşılık gelen ve üç sayısının sağ tarafa karşılık gelen sayı olduğu sonucuna varmalıyız. Guénon, kozmik düzenin tüm bunlara nasıl uyduğunu, sağ el bölgesinin güneş bölgesi; sol elin ay bölgesi olduğu yönündeki ilgili Hindu doktrinlerinin açık bir açıklamasında açıklar. 'Zamansal duruma atıfta bulunan bu sembolizm yönünde, Güneş ve sağ göz geleceğe, Ay ve sol göz geçmişe karşılık gelir; Ön göz, tezahür edenin bakış açısından, boyutsuz geometrik noktayla karşılaştırılabilir, sadece algılanamayan bir an olan şimdiye karşılık gelir; bu yüzden üçüncü gözden tek bir bakış tüm tezahürü yok eder (bu, her şeyi küle çevirdiği söylenerek sembolik olarak ifade edilir) ve bu yüzden de herhangi bir bedensel organ tarafından temsil edilmez; ancak kişi bu rastlantısal bakış açısının üzerine çıktığında, şimdiki zamanın tüm gerçekliği içerdiği görülür (tıpkı noktanın kendi içinde uzayın tüm olasılıklarını taşıması gibi) ve ardışıklık eşzamanlılığa dönüştürüldüğünde, tüm şeyler “ebedi şimdiki zamanda” kalır, böylece görünürdeki yıkım gerçekten bir “dönüşüm”dür' (26). Şimdi, uzayı tanımlayan yedi yön, tüm yedili grupların ve özellikle yedi gezegenin, yedi rengin ve yedi tür manzaranın kökeni olarak kabul edilmiştir (50). Bu nedenle Luc Benoist, Hıristiyan Kilisesi'nin yeryüzünde taştan güçlü, üç boyutlu bir haç inşa ederek tüm dünya için doğaüstü bir geometrinin koordinat çizgilerini yarattığını iddia edebilir. Benoist daha sonra İskenderiyeli Clement'in uzayın altı yönünün Yaratılışın altı gününün eş zamanlı ve ebedi varlığını sembolize ettiğini veya buna eşdeğer olduğunu ve yedinci günün (dinlenme gününün) merkeze ve başlangıca dönüşü ifade ettiğini söylediğini aktarır (6). Uzaysal sembolizmin kozmik anlamı gösterildikten sonra, psikolojik uygulamalarını çıkarmak kolaydır. Ve statik yasalar belirlendikten sonra, her zaman yönelim sembolizmini akılda tutarak dinamik çıkarımları kavramak kolaydır. Burada, gamalı haçın (güneş ve kutup sembolü) sağdan sola doğru bir hareketi ima ettiğini belirtmeliyiz, tıpkı

Güneşin görünürdeki hareketi; ve Clotho'nun—Parcae'den birinin—'kader çarkını' aynı yönde, yani varoluşun zıt yönünde döndürdüğü ve böylece onu yok ettiği. Sağ elini kullanmak, doğal yaşamın tüm sembollerinin karakteristiğidir (28); bu nedenle, Mısır hiyeroglif sisteminde, girmek sağa doğru gitmek ve dışarı çıkmak sola doğru gitmektir (19); bu hiyeroglifleri yönlendirdiğimizde, sağ tarafın güneşin doğuşuyla, sol tarafın ise batışıyla örtüştüğünü görürüz. Benzer şekilde, sağ taraf doğum ve yaşamın ek bir anlamını üstlenirken, sol taraf ölümle ilişkilendirilir (17). Alegorilerde ve amblemlerde görülen bir diğer sonuç, sağ tarafın şefkat gibi daha yüksek erdemlere—eğer böyle ifade edilebilirse—ve sol tarafın adalete karşılık gelmesidir. Yukarıdaki tüm sonuçlar, deneysel psikolojinin bulgularıyla desteklenen, doğu geleneğinin incelenmesinden çıkarılan mantıksal çıkarımlardır. Ancak bunlar, antropologlar ve sosyologlar tarafından çeşitli halkların alışkanlıkları üzerine yapılan çalışmalarda doğrulanmış sonuçlardır. Örneğin Ania Teillard, bir yığın olguyu bir araya getirmiştir; JJ Bachofen'in (kendi yazısında) iddia ettiği gibi bir alıntı yapmıştır. *Mutterrecht und Urreligion ve Grabersymbolik der Alten*) önemli ve çok yaygın olan 'sağ el=erkeklik' denkleminde, sol elin sihirli güçleri, sağ elin ise akıl gücünü barındırdığı ve ayrıca anaerkil toplumlarda her zaman sol tarafa üstünlük fikrinin atfedildiği ve bunun tersinin de geçerli olduğu. Sola dönmek, geçmişe, bilinçdışına bakmaktır, içe dönüklüğü ima eder; sağa dönmek, dış dünyaya bakmaktır, eylemi ve dışa dönüklüğü ima eder. Aynı zamanda, etnologlar, herhangi bir güneş tapınma döneminin ilk aşamasında sağ tarafın baskın hale geldiği, oysa ay kültlerinde baskın olanın sol taraf olduğu konusunda hemfikirdir (56). İnsanın resimlerinde, kabartmalarında ve diğer sanatsal yaratımlarında, sol taraf benliğin daha canlı bir şekilde yansıtılmasıyla (yani özdeşleşmeyle) karakterize edilir ve sağ taraf daha dışa dönüktür.

**Kıvılcım** Her bireyin doğumuna sebep olan manevi ilkenin bir görüntüsü vidual, ayrıca Kabalistik (emanatist) ruhların merkezden dışarıya doğru kıvılcımlar şeklinde dünyaya dağıldığı kavramıyla da ilişkilidir (32). Jung için bu nedenle göksel babanın bir sembolüdür.

**Atmaca**Kartal gibi bu kuş da Mısırlılar, Yunanlılar ve Romalılar tarafından güneşe adanmıştı ve ona güneşle ilişkilendirilen tüm güçler atfedilmişti (8).

**Sfenks**İnsanın çeşitli parçalarından ve çeşitli hayvanların dört parçasından oluşan muhteşem bir varlık. Thebes'teki sfenks, bir kadının kafasına ve göğüslerine, bir boğanın veya köpeğin gövdesine, bir aslanın pençelerine, bir ejderhanın kuyruğuna ve bir kuşun kanatlarına sahipti (8). Bilmecenin en yüce örneği olan sfenks

İnsanın anlayışının ötesinde sonsuza dek kalması gereken nihai bir anlamı gözetir. Jung, bunda mitolojide de iz bırakmış bir sembol olan 'Korkunç Anne'nin bir sentezini görür (31). Sfenksin maskesi anne imgesine ve ayrıca doğa sembolizmine aittir; ancak maskenin altında çokluk mitinin veya kozmosun gizemli parçalanmasının imaları yatar. Ezoterik geleneğe göre, Gizeh sfenksi geçmişin tüm biliminin bir sentezidir. Doğan güneşi seyrederken gösterilir ve anlamında hem cenneti hem de dünyayı kucaklıyor gibi görünür. Elbette, varoluşun heterojenliğinin ortasında dört Elementi (tetramorflara karşılık gelir) özü veya ruhu (figürün insan kısmıyla gösterilir) birleştiren bir semboldür (49) (Resim XXV).

**Örümcek**Örümcek, üç ayrı anlamı olan bir semboldür; bazen birleşir veya üst üste gelir, bazen biri veya diğeri baskındır. Üç anlam şu kaynaklardan türetilmiştir: (i) örümceğin yaratıcı gücü, ağının örülmesinde örneklendiği gibi; (ii) örümceğin saldırganlığı; ve (iii) örümceğin ağının merkezi bir noktaya doğru birleşen spiral bir ağ olması. Ağında oturan örümcek, dünyanın merkezinin bir sembolüdür ve bu nedenle Hindistan'da illüzyon ağının ebedi örücüsü Maya olarak kabul edilir (32). Örümceğin yıkıcı güçleri, fenomenler dünyasının bir sembolü olarak önemiyle de bağlantılıdır. Schneider'in belirttiği gibi, örümcekler, durmaksızın örerek ve öldürerek -inşa ederek ve yok ederek- evrenin istikrarının bağlı olduğu kuvvetlerin durmaksızın dönüşümünü sembolize eder. Bu nedenle, örümceğin sembolizmi derinlere iner ve insanın yaşamı boyunca sürekli dönüşümünün aracı olan 'sürekli fedakarlığı' ifade eder. Ölümün kendisi bile yeni bir hayat örmek için eski bir hayatın ipliğini sarar (51). Örümcek bir ay hayvanıdır çünkü ay (pasif karakteri nedeniyle, sadece*yansıtın*ışık ve artan ve azalan evreleri nedeniyle, bunları olumlu ve olumsuz anlamda ele almak) fenomenler dünyasıyla ve psişik düzeyde, hayal gücüyle ilişkilidir. Dolayısıyla ay, tüm fenomenal dünya üzerinde hüküm sürdüğü için (çünkü tüm fenomenal formlar büyümeye ve ölüme tabidir), her insanın kaderinin ipliğini örer. Buna göre, ay birçok mitte devasa bir örümcek olarak tasvir edilir (17).

**Mil**veya**Bobin**İğ ve çıkrık ve aynı şekilde dikiş dikme eylemi, yaşamın ve zamansallığın sembolleridir; bu nedenle, yaşamın geçiciliğini veya evreler halinde giden her şeyi ifade eden bir sembol olan ay ile ilişkilidirler. Bu nedenle, ayın, dünyanın veya bitki örtüsünün özelliklerini bünyesinde barındıran tanrılar genellikle iğ veya çıkrığı nitelikler olarak kullanırlar; bu, İştar, Atargatis vb. için geçerlidir (17). Schneider bunu,

iğ sembolü olarak *Yüce Ana* taş bir dağın içinde veya Dünya Ağacı'nın tepesinde onunla dikiş diken. Mil, şekil olarak bir mandorladır ve bu nedenle cennet ve dünyayı temsil eden iki kesişen dairenin sembolizmini kazanır, yani evrenin yaratıcı gücünü yenileyen fedakarlık. Mil şeklindeki tüm semboller, karşılıklı fedakarlığın ve tersine çevirmenin gücünün geniş fikrini ifade eder (50).

**Döndürme** İplik eğirmek -şarkı söylemek gibi- hayatı doğurmak ve beslemekle eşdeğerdir. Bu nedenle Schneider'in yorumu 'mutsuz olan, yumaklarını (yani yavrularını) nehir kıyısında kurumaya bırakan ve onları kaybolmuş bulan zavallı iplikçidir' (51). Parcae, periler gibi iplikçidir. Aynı şekilde, bir sürü efsane ve folklor figürü.

**Sarmal** Evrenin evriminin şematik bir görüntüsü. Ayrıca ayın yörüngesini (50) simgeleyen klasik bir formdur ve Altın Sayı (32) ile ilişkili bir büyüme sembolüdür, (Housay'ın iddia ettiği gibi) dünyanın dönüşü kavramından ortaya çıkar. Mısır hiyeroglif sisteminde spiral - İbranice'ye karşılık gelir *değer*—hareket halindeki kozmik formları veya birlik ile çokluk arasındaki ilişkiyi belirtir. Spiral ile ilgili olarak özellikle önemli olanlar bağlar ve yılanlardır. Spiral esasen makrokozmiktir (19). Yukarıdaki fikirler efsanevi biçimde şu şekilde ifade edilmiştir: 'Anlaşılmaz derinliklerden spiraller şeklinde bir daire yükseldi. . . . Spirallerin içinde kıvrılmış bir yılan, bilgelik ve sonsuzluğun sembolü yatıyor' (9). Şimdi, spiral üç ana biçimde bulunabilir: genişleyen (bulutsudaki gibi), daralan (kasırga veya girdap gibi) veya kemikleşmiş (salyangoz kabuğu gibi). İlk durumda aktif bir güneş sembolüdür, ikinci ve üçüncü durumlarda ise olumsuz bir ay sembolüdür (17). Bununla birlikte, Eliade de dahil olmak üzere çoğu teorisyen, spiralin sembolizminin oldukça karmaşık ve şüpheli bir kökene sahip olduğu konusunda hemfikirdir. Ay hayvanları ve suyla ilişkisi geçici olarak kabul edilmiştir (18). En eski geleneklere geri dönersek, yaratıcı spiral (saat yönünde yükselen ve PallasAthene'ye atfedilen) ile kasırga gibi yıkıcı spiral (sola doğru dönen ve Poseidon'un bir özelliği olan) arasında ayrım yapıldığını görüyoruz (51). Gördüğümüz gibi, spiral (Tantrist doktrininin yılan veya yılanı ve Kundalini gücü gibi) örümcek ağı örneğinde olduğu gibi potansiyel merkezi de temsil edebilir. Her ne olursa olsun, spiral kesinlikle tüm dünyada süsleme sanatının sembolizminin temel motiflerinden biridir, ya belirli bir noktadan yukarı doğru kıvrılan basit bir eğri biçiminde ya da kıvrımlar veya sigmalar vb. şeklinde. Parkin, *Tarih Öncesi Sanat* 'Hiçbir süs motifinin spiralden daha çekici olmadığı görülmektedir'. Ortiz (41), anlamsal bir bakış açısından spiralin atmosferin bir simgesi olduğunu öne sürmektedir.

küresel fenomenler ve özellikle kasırga; ancak gerçek şu ki kasırga, evrenin yaratıcı (ve yıkıcı) işlevlerinden ayrılmanın, yani evrenin geçici ama barışçıl düzeninin askıya alınmasının bir sembolüdür. Ayrıca nefes alma ile yaşamın yaratıcı nefesi arasındaki bağlantıya da işaret eder. Antik kültürlerde sarmalın nefesi ve ruhu simgeleyen bir spiral form olduğunu öne sürmeye devam eder. Bu nedenle Mısır tanrısı Thoth, başında büyük bir spiral ile temsil edilir. Son olarak, yaratılışla, hareketle ve ilerici gelişmeyle bağlantılı önemi nedeniyle spiral, Mısır firavununun asasında bulunan bir güç niteliğidir.*ayin*Roma kahinleri ve günümüzdeki baston. Yukarıdakilere ek olarak, spiralin daire ile merkez arasındaki ilişkiyi sembolize etmesi de mümkündür. Çünkü spiral, dans fikriyle ve özellikle hareket örüntüsü spiral bir eğri olarak geliştiğinde ilkel şifa ve büyü danslarıyla ilişkilendirilir. Bu tür spiral hareketler (mandala örüntüsüyle ve Mezolitik Çağ'dan itibaren sanatta, özellikle Fransa, İrlanda ve İngiltere'de sıkça görülen spiral formla yakından ilişkilidir) bir vecit hali yaratmayı ve insanın maddi dünyadan kaçmasını ve mistik Merkez tarafından sembolize edilen 'delikten' öteye geçmesini sağlamayı amaçlayan figürler olarak kabul edilebilir. Bu tür spirallerin çarpıcı örnekleri Gravinias (Morbihan), New Grange (Leinster), Carnwath (İskoçya) ve Castle Archdall'dır (Ulster).

**Spiral, Çift**Çift sarmal, sigmoid çizgisinin tamamlanmasını temsil eder ve sigmoid çizgisinin iki karşıt ilke arasındaki iletişimi ifade etme yeteneği Çince'de açıkça gösterilmiştir.*Yang-Yin*sembol. Kıvrımlı kollara sahip iki çift sarmal, sürekli bir ritimde bir dizi çift sarmalın düzenlenmesi kadar sık olmasa da oldukça yaygın bir motif olan gamalı haçı oluşturur. Bu motifin ilk olarak Tuna kültüründe ortaya çıktığı ve buradan Avrupa'nın kuzeyine ve güneyine ve Asya'dan Uzak Doğu'ya doğru yayıldığı öne sürülmüştür. Düz çizgiler ve dik açılardan oluşan mimari kıvrım, yeryüzünün bir sembolü iken, çift sarmal su ile yakından bağlantılıdır. Suyun geçiş, dönüşüm ve yenilenme Elemanı olduğu göz önüne alındığında, çift sarmal sembolik önemini tam olarak temsil edebilir. Bu nedenle, Girit ve diğer belirgin şekilde deniz kültürlerinde yaygın olarak görülür. Kozmik bir bakış açısından, çift sarmal dünyanın yumurtasının iki yarısının yassılaştırılmış izdüşümü veya iki yarıya ayrılmış ilkel hermafroditin veya Yukarı ve Aşağı Suların (8) olarak kabul edilebilir. Bu nedenle, St. Andrew'un haçı ve davul şeklinde

Bir kum saati gibi, Tersine Çevirmenin ve zıtlıklar arasındaki ilişkinin bir sembolüdür (6, 50).

**Mahmuz**Mahmuz, etkin kuvvetin bir sembolüdür. Merkür'ün kanatları gibi topuğa tutturulmuştur ve efsanevi Aşil topuğunu korur. Altın mahmuz, kemerle birlikte, Orta Çağ'da şövalyenin 'savunma' (veya ahlaki) erdemlerini sembolize ediyordu.

**Kare**Kare, dörtlülüğün ifadesi olarak, dört farklı elementin birleşimi ve düzenlenmesinin bir sembolüdür. Bu nedenle, dört sayısının sembolizmine ve herhangi bir sürecin tüm dört parçalı bölümlerine karşılık gelir. Psikolojik olarak, biçimi sağlamlık ve istikrar izlenimi verir ve bu, organizasyon ve inşa sembollerinde sık kullanılmasını açıklar. Jung için, hareketlerin ve biçimlerin dört parçalı bölümü, üç parçalı olandan daha büyük bir değere sahiptir. Bunun böyle olup olmamasına bakılmaksızın, kesin olan şey, tek sayıların ve bunlarla ilişkili geometrik biçimlerin (örneğin: üç, beş, üçgen veya beşgen) dinamizminin aksine, çift sayıların ve biçimlerin (örneğin: dört, altı, sekiz, kare, altıgen, sekizgen) istikrar, sağlamlık ve tanım nitelikleriyle karakterize edilmesidir. Bu nedenle, üçlü sembolizm etkinliği ve dinamizmi (veya saf ruhu) gösterme eğilimindedir, oysa dörtlü sembolizm ağırlıklı olarak maddi şeylere (veya yalnızca rasyonel zekaya) atıfta bulunur. Dört Element, dört mevsim, İnsanın hayatının dört aşaması ve özellikle pusulanın dört noktası, dünyanın düzeninin ve istikrarının kaynaklarıdır. Bu, Çin, Hindu ve diğer geleneklerin kareye atfettiği dişil karakterle çelişmez, çünkü dairenin (ve üçgenin) eril karakterinin aksine, kare dünyaya karşılık gelir (32). Mısır hiyerogliflerinde kare başarıyı simgeler ve kare şeklindeki spiral yapıcı, maddeleşmiş enerjiyi ifade eder (19). Ancak, köşelerinden birinin üzerinde duran kare, temel sembolizminde bir değişikliği ima eden oldukça yeni bir dinamik anlam kazanır: Romanesk dönemde, daireyle karşılaştırılabilir şekilde güneşin bir sembolü olarak kullanılmıştır (51).

**Çemberi Kare Hale Getirmek**Antik Mezopotamyalılar, alanını bulmak için iki kare arasına bir daire yerleştirirdi. Ve daireyi kareyle eşitleme fikri de dönen kare kavramından doğmuştur. Ancak bizim endişemiz matematiksel değil, sembolik sorundur. 'Daireyi kareleştirmek', tıpkı*lapis*veya*aurum felsefesi*, simyacıların meşguliyetlerinden biriydi; ancak son ikisi ruhun evrimsel amacına yönelik arayışın sembolleri iken, ilk problem cennetin (veya dairenin) ve dünyanın (veya karenin) iki büyük kozmik sembolünün eşitlenmesiyle ilgiliydi. O halde, bu iki zıtlığın birleşmesiyle ilgilidir; yan yana koymayla değil*sonuç*ile ilgili

Örneğin, haçın iki kolu, ancak daha yüksek bir sentezde iki bileşenin denklemi ve iptali. Karenin dört Elemente karşılık geldiği görüldü. O zaman 'çemberi kareleştirmenin' amacı (ki buna kesinlikle 'kareyi çevrelemek' denmelidir), maddi dünyada (ve ruhsal yaşamda) dört sayısının ve dört köşeli karenin farklılıklarının ve engellerinin (statik düzen) ötesinde birlik elde etmekti. Döndürülmüş karenin bu projenin önemli bir parçası olarak kabul edildiğini daha önce önermiştik ve Heinrich Khunrath kendi kitabında şu yorumu yapıyor:*Hylealischen Kaosu*: 'Çevresel dönüş veya dolaşımsal devrim yoluyla, dördüncül en saf basitliğe ve masumiyete geri döndürülür' (32). Bir başka*sahte*' kareleştirme, iki kareyi üst üste koymak, içlerine bir daire çizmek ve böylece bir sekizgen oluşturmaktı. Sekizgen, hem geometrik hem de sembolik anlamda, kare ile daire arasındaki ara form olarak düşünülebilir. Bu nedenle, asla*opus*kendisi (yani zıtlıkların sentezinin mistik tamamlanması) ama aynı zamanda dörtlü şeylerin (toprak, dişil unsur, madde veya akıl gibi) daireye (mükemmelliği, sonsuzluğu ve ruhu temsil eder) doğru işaret ettiği yolu temsil ediyordu. Bu yüzden birçok ortaçağ vaftizhanesi, yazı tipi ve kubbesi sekizgen şeklindedir.

**Kadro**Asa, hem bir destek hem de bir ceza aracı olarak çift sembolizme sahiptir. Birincisine gelince, Frazer, eski Mısırlıların Sonbahar Gündönümü'nden sonra 'Güneş-Çubuğunun Doğuşu' adını verdikleri bir festival düzenlediklerini, çünkü gün kısaldıkça ve güneş ışığı zayıfladıkça güneşin destek için bir sopaya ihtiyaç duyduğunu varsaydıklarını belirtir (21). Dalí, resimlerinde tekrar eden bir tema olan koltuk değnekleri biçiminde efsanevi asayı yeniden canlandırmıştır. Hem eski Mısırlılar arasında hem de Dalí gibi modern bir sanatçıda asa sembolizminin kullanımı, sembolizmin temel bir ilkesini örneklemektedir: belirli bir durumun maddi ve manevi yönlerinin korelasyonu ve birbirinin yerine geçebilirliği. Bir silah olarak sembolik olarak asayla, yani kraliyet silahıyla özdeştir (15) (Oidipus, babası olduğunu bilmediği Laius'u asasıyla vurarak öldürür).

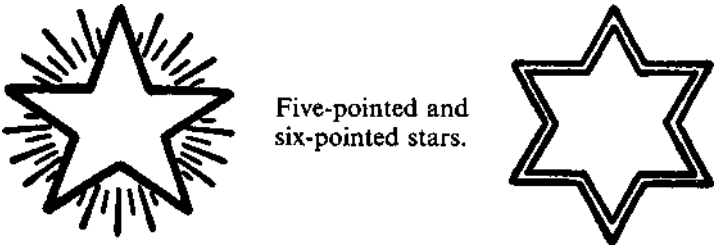
**Geyik**Sembolik anlamı, boynuzlarının dallara benzemesi nedeniyle Hayat Ağacı ile bağlantılıdır. Ayrıca Henri-Charles Puech'in gözlemlediği gibi, yenilenme ve büyüme döngülerinin bir sembolüdür. Geyik, Asya ve Kolomb öncesi Amerika'nın çeşitli kültürlerinde, boynuzlarının yenilenme şekli nedeniyle yenilenmenin bir sembolü olarak düşünülmeye başlandı. Kartal ve aslan gibi, yılanın seküler düşmanıdır ve bu, sembolik olarak olumlu görüldüğünü gösterir; cennet ve ışıkla yakından ilişkilidir, yılan ise gece ve yeraltı yaşamıyla ilişkilendirilir (18). Bu nedenle, Samanyolu'nda, Ölüm ve Diriliş Köprüsü'nün her iki tarafında

kartallar, geyikler ve atlar cennet ve dünya arasında aracılık ederler (50). Batı'da, Orta Çağ boyunca, yalnızlık ve saflık yolu genellikle geyikle sembolize edilirdi, geyik aslında bazı amblemlerde boynuzları arasında bir haçla görünürdü (böylece ilişki zincirinin son halkası sağlanır: ağaç/haç/boynuzlar) (4). Ayrıca bir yükselme sembolü olarak da düşünülmüştür (20). Yunanlılar ve Romalılar geyikte belirli 'mistik' yetenekler algıladılar ve bunları psişik projeksiyon yoluyla abarttılar. Bu varsayılan yeteneklerden biri, tıbbi bitkileri içgüdüsel olarak tanıma yeteneğiydi; bu, eski bestiary'lerde 'geyiğin dictamnus bitkisini tanıyabileceği' iddiasının arkasında yatar. Prestiji kısmen görünümünün bir sonucudur: güzelliği, zarafeti, çevikliği (46). Tanrıların habercisi rolü nedeniyle, geyik erkek keçinin antitezi olarak düşünülebilir.

**Lekeler**Lekelerin veya lekelerin sembolizmi—Piero de Cosimo ve Leonardo da Vinci'yi çok etkileyen duvar dökümleri gibi—bu lekelerin şekillerine ve dokularına veya malzemelerine ait sembolizmlerin bir kombinasyonudur. İlgili bir sembol, hem bulutların hem de lekelerin, benzetme yoluyla diğer şekillerle özdeşleştirilebilecek hayali şekilleri ima etmesi bakımından bulutlardır. Bunun kanıtı Rorschach testi tarafından sağlanmıştır. Bu lekeler veya lekeler genellikle zamanın geçişiyle ilişkilendirilir, bu durumda geçicilik ve ölüm fikirlerine işaret ederler. Aynı zamanda, lekeler ve her türden renk bozulması veya kusur alanları da anormal olanın sembolizmine atıfta bulunularak açıklanabilir, çünkü simyacılara göre, nesnelerdeki veya malzemelerdeki bu tür 'hastalıklar' aslında felsefi altının (manevi evrimle eşdeğer) yaratılmasının temeli olan 'ilk maddeyi' oluşturur.*Gül bahçesi Felsefesi*diyor ki: 'Altınımız sıradan altın değildir. Yine de, mineralin içinde büyüyen yeşil yüzünden cüzzamlı bir gövde olduğunu varsayarak yeşil hakkında soru sordunuz. Bu nedenle size mineralde mükemmel olanın yalnızca bu yeşil olduğunu söylüyorum, çünkü çok yakında zanaatımızla en gerçek altına dönüştürülecek.' Bununla ilgili olarak Nietzsche'nin şu sözü:*Böyle Buyurdu Zerdüşt*'En yüksek, en alçaktan zirveye ulaşır' (32).

**Yıldız**Karanlıkta parlayan bir ışık olarak yıldız, ruhun bir sembolüdür. Ancak Bayley, yıldızın çok nadiren tek bir anlam taşıdığını belirtmiştir; neredeyse her zaman çokluğa gönderme yapar. Bu durumda, karanlığın güçlerine karşı mücadele eden ruhun güçlerini temsil eder. Bu, tüm dünyada sembolik sanata dahil edilmiş bir anlamdır (4). Bu nedenle, 'yıldızla özdeşleşme' yalnızca seçilmiş birkaç kişi için mümkündür. Jung, Mithraic sözünü hatırlatır: 'Ben seninle birlikte giden ve derinliklerden parlayan bir yıldızım' (31). Şimdi, bireysel yıldızlar genellikle grafik sembolizmde görülür. Anlamları

sıklıkla şekillerine, nokta sayısına, düzenlenme biçimlerine ve renklerine (eğer varsa) bağlıdır. 'Alevli yıldız' mistik bir semboldür



Five-pointed and six-pointed stars.

Merkezi—genişleyen evrenin kuvvetinin (4). Beş köşeli yıldız en yaygın olanıdır. Mısır hiyerogliflerinin zamanına kadar uzanan bir zamanda, 'köken noktasına doğru yukarı doğru yükselmek' anlamına geliyordu ve 'yetiştirmek', 'eğitmek', 'öğretmen' vb. gibi kelimelerin bir parçasını oluşturuyordu (19). Ters beş köşeli yıldız, kara büyüde kullanılan cehennemin bir simgesidir (37).

**Yıldızlar**Gececil olduklarından sembolizmleri geceyle ilişkilendirilir; ayrıca kümeler halinde göründükleri için çokluk (veya parçalanma) fikriyle, yapıları ve konumları nedeniyle de düzen ve kaderle ilişkilendirilirler (Horapollo Niliacus'a göre).

**Yıldızlar,**Tarot'un on yedinci bilmecesi, bir havuzun yanında diz çökmüş çıplak bir kızın, altın bir testiden durgun suya hayat veren bir sıvı döktüğü alegorik bir imgeyi tasvir ediyor. Sol elinde, bitki örtüsünün büyümesini teşvik ederek kuru toprağa taze su döktüğü gümüş bir testi tutuyor; bu, çoğunlukla bir akasya dalı ve ölümsüzlüğün ve aşkın simgesi olan tam çiçek açmış bir gül ile belirtiliyor. Bu figürün üzerinde parlak bir yıldız ve birkaç küçük yıldız var. Bu sembolün nihai anlamı, farklı dünyaların birbiriyle iletişimini veya göksel ışıkların belirli kaplarda bulunan sıvıları canlandırmasını ifade ediyor gibi görünüyor ve ayrıca bu göksel özelliklerin tamamen maddi olan toprak ve su Elementlerine aktarılmasını ima ediyor. Bu nedenle, Oswald Wirth bu bilmecenin ruhun maddeyle birleşmesini temsil ettiği sonucuna varıyor (59).

**Zihin Durumu**Sembolistlerin farklı dünyaların çok sayıda farklı varoluş hali (madde ve formun farklı düzenlerine kristalize edilmiş ve bunlara karşılık gelen ifade edici özellikleri olan) olduğu ve çeşitlilikleri içinde, düzenli geometri, renk veya ses figürleri tarzında bir ölçek veya seri içinde sistemleştirilebileceği fikri, aynı şekilde tam tersi şekilde de alınabilir. Bu durumda, psikolojik olarak

bakış açısı, karşılık gelen duygusal durumlar olarak, yani değişen 'zihin durumları' olarak temsil edilir (her bir müzik moduna özgü duygusal ifadelerle karşılaştırılabilir: sert, coşkulu, ıstıraplı, coşkulu, aktif, erotik, melankolik) - bu varoluş durumları, daha sonra, seviye, simetri, ışık ve renk gibi ek sembolizmlerin hepsinin belirli bir rol oynadığı belirli türden manzaralar olarak temsil edilir.

**Koruma Durumu**Anlamı neredeyse tam anlamıyla olan veya fiziksel olana benzeyen, bir şeyin fiziksel özelliklerinin ruhsal ve psikolojik düzleme basitçe aktarılmasıyla elde edilen bir sembol. Örneğin, kırık, ruhsal düzeyde parçalanmayı, dağılmayı ve sakatlanmayı simgeler; aşınma, ruhsal yorgunluk, zayıf sağlık ve yıpranmış bir duygu veya fikri temsil eder; aşınma, yıkım, sakatlık ve acıyı temsil eder. Burada fiziksel ve ruhsal dünyalar arasındaki paralellik kavramına sahibiz, bu fikir simyacıların madde üzerinde yapılan bir dizi işlemin ruh üzerinde yankıları olması gerektiği varsayımına yol açtı ve gerçekten de bu, onların gücü sayesinde doğruydu.*niyet.*Bununla birlikte, yukarıdaki sembolik yorumu tek olası yorum olarak kabul etmekten kaçınılmalıdır, çünkü bu çok genelleştirilmiş bir sonuçtur; aslında, bazen, belirli durumlarda, bundan daha büyük öneme sahip olan ve onu meydana getiren etkenden kaynaklanan başka sembolik anlamlar da vardır. Örneğin, Elementlerin her birinin eylemi, her zaman kendi sembolik karakterinin güçlü bir tadını verir. Ateş, su veya toprak, bir nesneyi yakar veya ıslatırsa veya çürümesine neden olursa, fiziksel kimliğini değiştirmenin ve durumunu değiştirmenin yanı sıra, ona kendi davranış biçimlerinin bir kısmını da enjekte eder.

**At**İnsandaki hayvanın, yani içgüdülerin gücünün sembolü. Bir binek hayvanı olarak aynı zamanda bedenin de sembolüdür. Bu yüzden çoğu mitolojik figür, diğer niteliklerinden oldukça ayrı olarak, belirli bir binek hayvanıyla ilişkilendirilir (Sleipnir'e binen Wotan, Angramainyu'ya binen Ahuramazda, boğaya binen Mithras, insan ayaklı bir ata binen Men, altın kıllı bir yaban domuzuna binen Freyr) (31). Sembolün düzenlenmesi sentora benzer, ancak hiyerarşik düzen tersine çevrilmiştir: sentora içgüdülerin üstün gücünü (veya hatta bazı ilkel halkların genel olarak hayvanlara ve özellikle ata atfettiği bir armağan olan sezgiyi) temsil ederken, at kendi başına daha temel güçlerin kontrolünü sembolize eder. Hindistan'da binek hayvanı,*vahana*(maddeleşme). Kaide de benzer bir rol oynar, şekli her zaman semboliktir. Bu şekilde, örneğin tanrıça Padmâ lotusla ilişkilendirilir (60).

**Çelik**Evola'ya göre*Ermetica geleneği*Çelik, her şeyi fetheden ruhun ilkesinin üstün sertliğini ifade eder.

**Adımlar** Bu, tüm dünyada ikonografide çok yaygın olan bir semboldür. dünya. Aşağıdaki temel fikirleri kapsar: yükseliş, derecelendirme ve farklı, dikey seviyeler arasındaki iletişim. Mısır hiyeroglif sisteminde, basamaklar yükselme eylemini tanımlayan belirleyici bir işaret oluşturur; 'basamakların tepesinde duran' olarak anılan Osiris'in unvanlarından birinin bir parçasını oluşturur. Dolayısıyla, yükselme hem maddi hem de evrimsel ve ruhsal anlamda anlaşılabilir. Genellikle, sembolde yer alan gerçek basamak sayısı sembolik öneme sahiptir. Mısır resimlerinde, sayı dokuz olma eğilimindedir: Osiris ile birlikte, tamamlanmış döngüyü veya birliğe dönüşü temsil eden sembolik sayı on'u oluşturan dokuzlu tanrıları simgeleyen üçlü üçlü (19). Birçok Mısır mezarı merdiven şeklinde muskalar ortaya çıkarmıştır. Ölüler Kitabı şöyle der: 'Adımlarım artık tanrıları görebileceğim şekilde yerinde.' Eliade, aşağıdakiler gibi paralel imgelere işaret etmiştir: Birçok ilkel halk arasında, efsanevi yükseliş bir ip, bir kazık, bir ağaç veya bir dağ (dünya eksenini sembolize eder) aracılığıyla gösterilir. Ya da bir Okyanusya mitine göre, kahraman bir ok zincirinin fantastik abartısı aracılığıyla cennete ulaşır. Ve İslam geleneğinde, Muhammed, Tanrı'ya ulaşmak için az önce tırmanılan bir merdiven gördü (17). İlkel inanca tekrar atıfta bulunmak gerekirse, Schneider, Mars dağına 'ulaşmak' ve faydalarını elde etmek için kişinin atalarının merdivenine tırmanması gerektiğini gözlemler; bu da merdivenin mistik sembolü için biyolojik ve tarihsel bir kaynak olduğunu düşündürür. Bu nedenle basamaklar, ata ritüellerindeki en dikkat çekici sembollerden biridir (50). Basamaklarla özel olarak bağlantılı imgeler dağ ve basamakları içeren mimari yapılardır, örneğin Sakkara'nın Mısır piramidi, Mezopotamya zigguratları veya Kolomb öncesi Amerika'nın teocallis'i; o zaman iki sembolün bir sentezine sahibiz - 'tapınak-dağ' ve basamaklar - tüm kozmosun ruha doğru yükseliş yolu olduğunu belirtir. Mithraizm'de törensel basamaklar yedi taneydi, her basamak farklı bir metalden yapılmıştı (zigguratın her farklı düzlemi mecazi anlamda olduğu gibi). Celsus'a göre ilk basamak kurşundandı (Satürn'e karşılık gelir). Gezegenlerle genel uyum kendiliğinden açıktır. Şimdi, bu kademeli yükseliş fikri özellikle simyacılar tarafından Orta Çağ'ın sonlarından itibaren ele alındı; bunu bazen dönüşüm sürecinin aşamalarıyla özdeşleştirdiler. Stephan Michelspacher'in çalışmasında*Die Cabala, Spiegel der Sanat ve Doğa*(1654), aşağıdaki derecelendirilmiş ölçek verilmiştir: Kalsinasyon, Süblimleşme, Çözünme, Çürüme, Damıtma, Pıhtılaşma, Tentür, bir dağın içinde bir tür tapınağa yol açar (32).

Zohar, Yakup'un rüyalarında gördüğü söylenen merdivenin yetmiş iki basamağı vardı ve tepesi bulutların içinde kaybolmuştu (39). Genel olarak konuşursak, Orta Çağ boyunca kullanılan amblemlerde ve alegorilerde, merdivenin etrafında kümelenen işaretler ve sembollerle vurgulanan, basamakların yükselen (olumlu) yönü baskındır. Bayley, birçok basamağın sınırın kendisinde bulunan bir haç, bir melek figürü, bir yıldız veya bir fleur-de-lis (4) ile taçlandırıldığını belirtir. Romanesk sanatta ve genel olarak dönemin düşünce karakteristiğinde, basamaklar 'dünyalar arasındaki ilişkinin' sembolüdür (14, 20), ancak seviyenin mekansal sembolizminde, iki farklı dünyayı (karasal veya aracı ve göksel veya üst) değil, üç (üçüncüsünün eklenmesiyle: cehennem veya alt dünya) belirten iki derecenin olduğu unutulmamalıdır. Bu yüzden Eliade (aynı zamanda psikolojik nedenlerle de) basamakların, bir dünyadan diğerine giden yolu açmak için varoluş seviyelerini 'aşmanın' canlı bir imgesi olduğunu, cennet, dünya ve cehennem (veya erdem, edilgenlik ve günah) arasında bir ilişki kurduğunu belirtir. Dolayısıyla, dünyanın seviyesinin altında bulunan basamaklar her zaman cehennem bölgelerine açılan bir kapının sembolüdür. Bettini'nin *Monte Santo Di Dio Kitabı* (Floransa, 1477), basamaklar bir dağın üzerine bindirilmiş olarak gösterilmiştir; dağın ve merdivenin paralel—ve hatta aynı—sembolizmini vurgulamak için, ilki teraslanmış gibi tasvir edilmiştir ve teraslar merdivenin basamakları olarak gösterilmiştir. Bu basamaklarda erdemlerin isimleri vardır: Alçakgönüllülük, Tedbirlilik, Ölçülülük, Metanet, Adalet, Dehşet, Merhamet, Bilim, Öğüt, Anlayış ve Bilgelik. Basamaklar sanki dağın yamacına zincirlenmiş gibi tasvir edilmiştir. Dağın zirvesinde, ortasında İsa bulunan meleklerden oluşan bir mandorla vardır. (Resim XXVI).

**Sopa** Vadi-dağ ekseninin basamaklar, haç ve yapay kazıkla karşılaştırılabilir malzeme sembolü. Direğin aynı sembolik anlamı vardır, büyük ölçüde dik durduğu için. Yanmış bir çubuk ölümü ve bilgeliği temsil eder (50).

**Taş** Taş, varlığın, uyumun ve kendiyle uyumlu uzlaşmanın simgesidir. Taşın sertliği ve dayanıklılığı insanları her zaman etkilemiştir, onlara değişim, çürüme ve ölüm yasalarına tabi biyolojik şeylerin antitezi olduğu gibi, parçalanma yönleri olarak toz, kum ve taş parçalarının antitezi olduğunu ima etmiştir. Taş bütün olduğunda birliği ve gücü sembolize ediyordu; parçalandığında parçalanmayı, ruhsal parçalanmayı, sakatlığı, ölümü ve yok olmayı ifade ediyordu. Gökten düşen taşlar yaşamın kökenini açıklamaya hizmet ediyordu. Volkanik patlamalarda hava ateşe, ateş 'su'ya ve 'su' taşa dönüşüyordu; bu nedenle taş yaratıcı ritmin ilk katı biçimini oluşturuyor (51)—esas hareketin heykeli ve

yaratılış (50). Efsanevi ve dini önem, bu temel sembolik anlamdan yalnızca bir adım uzaktadır, bu adım animistik çağda insanların büyük çoğunluğu tarafından atılmıştır. Özellikle göktaşları ibadet için kullanılırdı; en ünlüleri Mekke'deki Kabe göktaşı ve Pön Savaşları'nın sonuncusu sırasında Roma'ya götürülen Frigya Büyük Ana'nın anikonik bir görüntüsü olan Pessinus'un Kara Taşı'dır (17). İşte Marques-Rivière'den alınan Müslümanların taşının bir tanımı: 'Karanlık bir salondan başka bir şey olmayan Kabe'nin içinde, üzerinde bir dizi gümüş ve altın lambanın asılı olduğu çatıyı tutan üç sütun vardır. Zemin mermer fayanslardan yapılmıştır. Doğu köşesinde, zemin seviyesinden yaklaşık beş fit yukarıda, kapıdan çok uzakta olmayan, ünlü kara taş (*el hadcer el esved*) kapatılmış, üç büyük bölümden oluşmuş. . . . Rengi kırmızımsı siyah, kırmızı ve sarı lekeler; görünüşü lav veya bazalt'ı andırıyor' (39). Antik çağlarda tapılan taşlar arasında Yunan omphaloi'yi göz ardı etmemeliyiz; Guénon bunların aslında İbranice'den türetilen bir kelime olan bethel olduğunu ileri sürer*Beyt-El*(veya Tanrı'nın Evi), İncil'deki 'Ve sütun olarak diktiğim bu taş, Tanrı'nın Evi olacak' (Genesis xxviii, 22) ile ilgili olsa da, anlamı büyülü ve mimari değil (28). Taşlarla ilgili çok sayıda efsane vardır: Satürn'ün Jüpiter ile karıştırarak yediği sözde Abadir; veya Deucalion ve Pyrrha'nın taşları; veya Gorgon Medusa mitindeki taşlar (6); veya Mithras'ı doğumuna kadar içinde barındıran taşlar (11). Halk masallarında başka taşlar da vardır, ancak bunlar daha mütevazı güçlerle donatılmış gibi görünmektedir:*Lapis çizgi taşı*, örneğin, rengini değiştirerek kehanetlerde bulunabildiği varsayılan Romalılar tarafından adlandırıldığı gibi; veya taç giyme törenleriyle ilişkilendirilen İrlanda taşı Lia-Fail (8). Simyadaki felsefe taşı ise, zıtlıkların 'birleşimini' veya bilinçli benliğin dişil veya bilinçsiz tarafla bütünleşmesini (veya başka bir deyişle, uçucu elementlerin sabitlenmesini) temsil eder; o zaman, Her Şey'in bir sembolüdür (33). Jung'un doğru bir şekilde söylediği gibi, simyacılar görevlerine dolaylı olarak yaklaştılar - maddede ilahi olanı aramadılar, ancak uzun bir arınma ve dönüşüm süreci yoluyla onu 'üretmeye' çalıştılar (32). Evola'ya göre, mihenk taşı, düşüncenin, ruhların ve arzuların 'gezici' karakteristiğinin aksine 'sabit' olduğundan, bedenin simgesidir. Ancak, yalnızca 'iki kişinin bir olacağı' yeniden canlandırılan beden - felsefe taşıyla uyuşabilir. Evola, simyacı için 'ebedi doğum, yeniden bütünleşme ve felsefe taşının keşfi arasında hiçbir fark olmadığını' belirtiyor.

**Taş-Çember**Genellikle 'cromlech' olarak anılır ve halk arasında 'devlerin çemberi' olarak bilinir. Diodorus Siculus, Stonehenge'i inşa ederken aklında büyük taş çemberi vardı.

Galya açıklarında 'Sicilya kadar büyük' bir adada, Hiperboreanların güneş tanrısına övgüler yağdırdığı 'Apollon'un dairesel tapınağı'nın varlığına atıfta bulunmuştur. Taş çemberle bağlantılı güneş sembolizmi açıktır (16). Ayrıca daire sembolizmine (yani döngüsel sürece, Birlik ve mükemmelliğe), disk sembolizmine (güneşi temsil eden) ve taş sembolizmine (veya çoğu ilkel halkın gözünde, teofani - doğurganlık kültleriyle ilişkilendirdikleri ilahi olanın bir tezahürü) katılır. Genellikle monolit çemberinin ortasında 'hyrmensul' veya güneş taşı durur.

**Leylek**Romalılar tarafından Juno'ya adanan bu kuş, evlat sevgisinin bir simgesiydi. Aynı zamanda gezginin de bir amblemidir (8). 'Büyük Bilgelik' alegorisinde, iki leylek birbirine bakar ve bir yılan figürü tarafından oluşturulan bir dairenin içinde uçarken gösterilir (4).

**Fırtına**Yaratıcı fırtına miti (veya Elementler arasındaki yaratıcı ilişki) evrenseldir: İskandinav halkları arasında Thor ile, Asur-Babil mitolojisinde Bel ile, Germen mitolojisinde Donar ile, Yunan mitolojisinde Zeus ile, Slav mitolojisinde Peroun ile vb. bağlantılı olarak ortaya çıkar (38). Fırtına, gökyüzünde meydana gelen veya oradan inen her şey gibi, kutsal bir niteliğe sahiptir.

**Yabancı**Mitlerde, efsanelerde, halk hikayelerinde ve edebiyatın tamamında, 'yabancı' sıklıkla bir ülkede veya bölgede hüküm süren gücün 'yerini almaya mahkûm kişi'dir. Görünmeyen değişimin, mevcut hale gelen geleceğin veya genel olarak mutasyonun olasılığını temsil eder. Frazer, Kral Midas'ın oğlu olan Lityerses'in insanları bir biçme maçına davet etmeyi nasıl alışkanlık haline getirdiğini ve onları yendiğinde onları nasıl dövdüğünü anlatır; ancak bir gün kendisinin daha güçlü bir biçici olduğunu kanıtlayan bir yabancıyla karşılaşır ve onu öldürür (21).

**Kuvvet**Tarot destesinin on birinci bilmecesi. Resimde, görünürde hiçbir çaba göstermeden, çenesini kocaman açarak bir aslanı yenen bir kraliçe görülmektedir. Zodyak'a yapılan gönderme yeterince açıktır - Aslan, Başak tarafından yenilmiştir - ve konu mitolojik karşılığını Omphale tarafından yenilmiş Herkül'de bulur. Wirth, alegorideki oldukça ilginç bir ayrıntıya işaret eder: Kraliçe aslanı öldürmez, ancak sopasıyla sersemlettikten sonra onu göğsüne bastırır, bu da aşağı olanı hor görmemek, onu alt etmek ve iyi bir şekilde kullanmak gerektiğini gösterir. Burada, simyacıların, aşağı olanın yok edilmemesi gerektiği -ve hatta yok edilemeyeceği-, üstün olana dönüştürülmesi gerektiği inancının bir yankısı vardır. Olumlu anlamda, bu bilmece zekanın vahşete karşı zaferini sembolize eder; olumsuz anlamda ise duyarsızlığı ve öfkeyi ifade eder (59).

**Sicim**(veya**Kordon**) Her türlü ip, kordon veya halat bağlama biçimleridir ve bu, sembolik anlamlarının temelini oluşturur. Bu, tüm yüksek kastlı Hinduların giydiği kutsal kordonun arkasında yatan şeydir.*Câbâla-Upanişad*Kutsal kordonun dışsal bir sembol olduğunu açıkça ortaya koyuyor*Sûtrâtma*, veya var olan her şeyi birbirine bağlayan manevi iplik, tıpkı bir kolyenin ipliğinin tüm incileri birbirine bağlaması gibi (60). Bu, ifadelerinin her yerde bulunabileceği kadar net bir fikirdir. Askerler ve memurlar tarafından giyilen kordonlar, kuşaklar ve fiyonklar, örgüler ve şeritler, hepsi bir arada olma ve bağlanmanın amblemlerinden başka bir şey değildir, ancak belirli bir sosyal statüye atıfta bulunan bir biçimdedir. Bizim görüşümüze göre, Freudyen'in onu fallik bir sembol olarak yorumlama eğilimine rağmen, boyun bağının önemi budur ve başka hiçbir şey değildir.

**Hayvanlar Arasındaki Mücadeleler**Hayvanlar içgüdünün farklı aşamalarını sembolize eder ve bu nedenle ideal bir dikey eksen boyunca yerleştirilebilir (örneğin, artan sırada: ayı, aslan, kartal). Buna göre, farklı hayvanlar arasındaki mücadele -bir aslan ve bir grifon, bir yılan ve bir kartal, bir kartal ve bir aslan, vb. arasındaki- çok farklı içgüdüsel eğilimler arasındaki mücadeleyi temsil eder. Kanatlı bir hayvanın kanatsız bir hayvan üzerindeki zaferi her zaman olumlu bir semboldür, süblimleşmeye benzetilebilir. Bir kartalın bir aslanla mücadelesi, bir kartal ve bir yılan arasındaki mücadeleden daha az yoğunlukta bir vektör içerir, çünkü ikinci çifti ayıran mesafe daha büyüktür. Gerçek ve masalsı hayvanlar arasındaki mücadele, gerçekçi içgüdüler veya eğilimler ile hayal ürünü veya yanıltıcı olanlar arasındaki çatışmayı temsil edebilir. Ancak bu, bağlam tarafından kararlaştırılmalıdır, çünkü aynı zamanda maddi, doğrudan ve gerçekçi faaliyetin yararına hayal gücünün gücünde (yani yaratıcı fantezide) bir azalmayı da temsil edebilir.

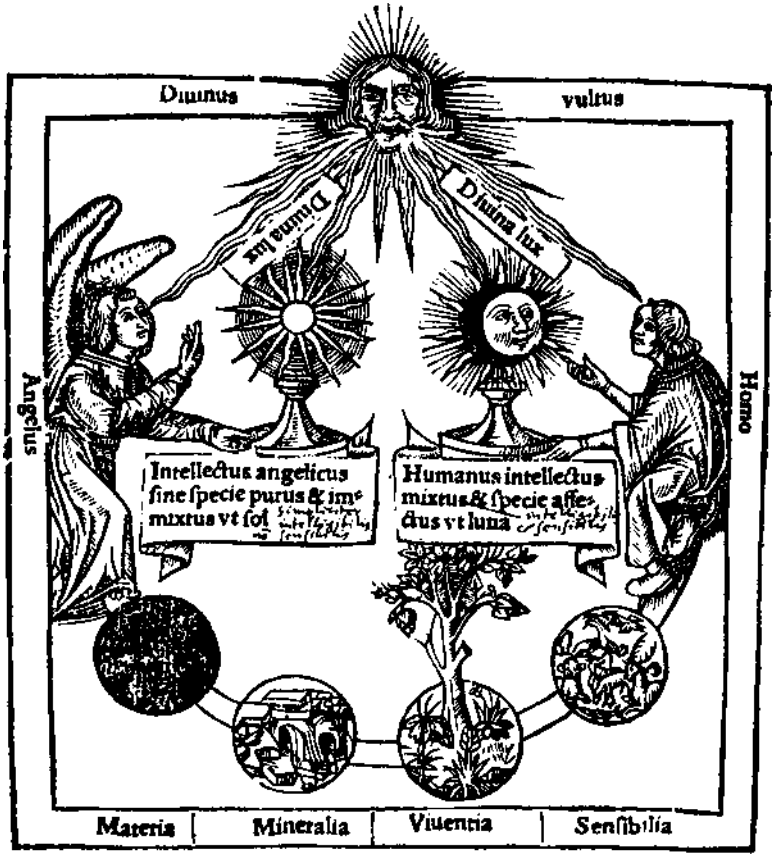
**Styx,**Yunan mitolojisinde yeraltı su kaynağı veya gölü—Mısır inancında yeraltı denizine karşılık gelir—güneşin her gece geçtiği yer. Benzer şekilde, Styx'in alt suları ölümle ilgilidir, tıpkı her gün doğumunun dirilişe işaret etmesi gibi (8).

**Yeraltı Odaları**Bedenin içini, iç organları simgeler. Verne'in mağaralar, geçitler ve kuyular aracılığıyla 'dünyanın merkezine yaptığı yolculuk', anne bedenine, toprağa bir dönüştür.

**Sülfür**Pozitif eylem arzusunun ve yaşamsal ısının sembolüdür (57). Simyanın karmaşık sembolizminde kükürt, maddenin (ve ruhun) evriminin aşamalarından birini temsil eder. René Alleau'ya göre, en düşükten en yükseğe doğru çeşitli aşamalar şu şekilde sınıflandırılabilir: kozmosun veya insanın içsel olasılıklarını belirten önceki unsurlar; birincil madde veya içsel olasılıkların temel organizasyonu, belki de

bilinç veya içgüdüler; cıva veya ilk arınma, duygular, hayal gücü, baskın dişil ilke; kükürt veya daha derin arınma, akıl ve sezgi, eril ilke; ve Büyük İş veya aşkınlık.

**Güneş**Teogoni'de Güneş, kahramanlık ilkesinin en parlak şekilde parladığı anı (göksel hanedanların ardışıklığındaki diğerlerinin hepsini geride bırakarak) temsil eder. Bu nedenle, Uranüs, Satürn ve Jüpiter'den sonra Helios Apollo gelir. Bazen Güneş, cennet tanrısının doğrudan oğlu ve varisi olarak görünür ve Krappe, bu tanrının en dikkat çekici ve ahlaki niteliklerinden birini miras aldığını belirtir: her şeyi görür ve sonuç olarak her şeyi bilir. Hindistan'da Sûrya olarak Varuna'nın gözüdür; Pers'te Ahuramazda'nın gözüdür; Yunanistan'da Helios olarak Zeus'un (veya Uranüs'ün) gözüdür; Mısır'da Ra'nın ve İslam'da Allah'ın gözüdür (35). 'Genç' ve evlatlık özelliğiyle Güneş, gökleri çağrıştıran babanın aksine kahramanla ilişkilendirilir, ancak ikisi (güneş ve gökyüzü) bazen eşit tutulur. Bu nedenle, cennetin silahı ağdır (yıldızların deseni) veya bağlama gücüdür; kahraman ise kılıçla silahlanmıştır (sembolik olarak ateşle ilişkilendirilir). Ve kahramanların güneş üstünlüğüne terfi ettirilmesinin ve hatta Güneş'in kendisiyle özdeşleştirilmesinin nedeni budur. Belirli bir tarih döneminde ve belirli bir kültürel düzeyde, güneş kültü tek değilse bile baskın olanıdır. Ancak Frazer, Eliade'nin de belirttiği gibi, Afrika'nın, Avustralya ve Okyanusya'nın ve Kuzey ve Güney Amerika'nın kutsal ayinlerindeki güneş unsurlarının farklılıklarını ortaya çıkardı. Güneş kültü, yalnızca Yeni Dünya'da ve en ilerisinde Meksika ve Peru'da gelişmiş bir gelişme aşamasına ulaştı. Eliade, bunların Kolomb öncesi Amerika'da uygulanabilir bir siyasi sistem geliştiren tek ülkeler olduğu sonucuna varıyor, çünkü ağırlıklı olarak güneş kültleri ile 'tarihsel' insan varoluş biçimleri arasında bir paralellik olduğu sonucuna varılabilir. Antik Çağ'ın en güçlü siyasi gücü ve tarihsel anlamın yaratıcısı olan Roma'nın, İmparatorluk döneminde diğer tüm kültlere Mitra ritüeli biçiminde egemen olan güneş hiyerofanisi'ni desteklediği gerçeğini göz ardı etmemeliyiz (17). Kahramanca ve cesur bir güç, yaratıcı ve yol gösterici - bu güneş sembolizminin özüdür; aslında kendi içinde tamamlanmış bir din oluşturabilir, tıpkı Mısır'ın 18. hanedanlığında İkhnaton'un 'sapkınlığı'nda gösterildiği gibi; burada güneşe ilahiler, derin lirik ilgilerini bir kenara bırakarak, astral bedenlerin kralının hayırsever faaliyeti hakkındaki teorilerin ifadeleridir. Ufuktaki güneş, Antik İmparatorluk'un Mısırlılarına uzun zamandır 'parlaklık' veya 'görkem'i tanımlamanın bir aracı olarak hizmet etmişti. Ayrıca, Güneş'in günlük kayboluşu ile kış gündönümü arasındaki benzetme onları zorla etkilemişti (19).




Evrenin aktif ve pasif ilkelerini simgeleyen Güneş ve Ay sırasıyla 'Intellectus angelicus' ve 'Humanus intellectus'tur. (Bovillus'tan gravür, *Entelektüel* (Paris, 1510.)

Aynı zamanda, ilkel, astrobiyolojik zihin için, Güneş ve Ay arasında, gök ve yer arasındakine benzer, temel bir bağlantı vardı. İnsanların büyük çoğunluğu için, gökyüzünün aktif ilkeyi (eril cinsiyetle ve ruhla ilişkili) sembolize ettiği, yeryüzünün ise pasif ilkeyi (dişil cinsiyetle ve maddeyle akraba) sembolize ettiği iyi bilinmektedir; yine de, bu denklemler ara sıra yer değiştirir. Ve aynı şey Güneş ve Ay için de olur: tabiri caizse, kahramanca ve vahşi karakteriyle güneş 'tutkusu', açıkça eril ilkeye benzetilmek zorundaydı ve ay ışığının soluk ve narin doğası, sularıyla olan bağlantısıyla

okyanus (ve kadının ritmi), açıkça dişil olarak sınıflandırılmalıydı. Bu denklemler kesinlikle sabit değildir; ancak istisnalar bu sembolizmin temel gerçeğini geçersiz kılmaz. Fiziksel olarak konuşursak bile, Ay yalnızca Güneş'in aktif olarak yaydığı ışığı yansıtmanın pasif rolünü yerine getirir. Birçok ilkel kabile, cennetin gözlerinin 'dünya ekseninin' her iki tarafında bulunan Güneş ve Ay olduğunu düşünür ve bu şekilde yorumlanabilecek tarih öncesi çizimler ve gravürler vardır. Eliade, Pigmeler ve Buşmanlar için güneşin yüce tanrının gözü olduğunu belirtir. Samoyedler Güneş ve Ay'ı cennetin gözleri olarak görürler, Güneş iyi göz, Ay ise kötü gözdür (burada düalizmin sembolizminin ahlaki kutupluluğun asimile edilmesiyle genişletildiğine dair kesin bir örnek görülebilir). Güneşin yenilmez karakteri fikri, Ay'ın üç günlük kaybolma evresine ulaşmadan önce parçalanması (zayıflaması nedeniyle) gerekirken, Güneş'in cehenneme inmek için ölmesine gerek olmadığı inancıyla desteklenir; okyanusa veya Aşağı Sular gölüne ulaşabilir ve çözülmeden onu geçebilir. Dolayısıyla, Güneş'in ölümü zorunlu olarak diriliş fikrini ima eder ve aslında gerçek bir ölüm olmayan bir ölüm olarak kabul edilir. Bu nedenle de, atalara tapınma, koruma ve kurtuluşun sembolik vaadini sunmak için güneş kültüyle ilişkilendirilir. Megalitik anıtlar, bu iki kültün birleştirilmesine dayanır (17). Bu nedenle, en geniş ve en otantik yorum, güneşi kozmik *indirgeme*eril kuvvetin ve Ay'ın dişil kuvvetin (49). Bu, aktif yeteneklerin (yansıtma, iyi muhakeme veya irade gücü) güneşsel, pasif niteliklerin (hayal gücü, duygu ve algı) ise dişil olduğunu ve sezginin muhtemelen androjen olduğunu ima eder (26). Güneş'in 'karşılıklılıkları' metaller arasında başlıca altın ve renklerin sarısıdır.

Simyacılar bunu, Ay ve cıvanın (metal) aksine, 'iş için hazırlanmış altın' veya 'felsefi kükürt' olarak görüyorlardı (57). Başka bir simya kavramı,*İnsandaki güneş*( veya İnsanın doğuştan gelen ateşini besleyen göksel Güneş'in görünmez özü) (57), astral bedenin son zamanlarda psikanalistler tarafından yorumlanma biçimine dair erken bir göstergedir, anlamını ısı veya enerjiye, yaşam ateşi ve libidoya eşdeğer olacak şekilde daraltır. Bu nedenle Jung'un Güneş'in gerçekte yaşam kaynağının ve insanın nihai bütünlüğünün bir sembolü olduğu yönündeki görüşü (32). Ancak burada muhtemelen biraz yanlışlık vardır, çünkü bütünlük aslında Güneş ve Ay'ın 'birleşimi' ile, kral ve kraliçe, erkek ve kız kardeş olarak benzersiz bir şekilde sembolize edilir (32). Bazı folklor geleneklerinde, bir şekilde en yüce iyiliğe gönderme yapma isteği, ki bu,

tanımı gereği, tanımı yapılamayan, 'Güneş ile Ay'ı birleştirmek' deyimiyle karşılanan bir durumdur.

Şimdi, güneş sembolizminin temel terimlerini belirledikten sonra - kahramanca bir imge olarak (*Sol invictus, Sol salutis, Sol iustitiae*) (14), ilahi göz, etkin ilke ve yaşam ve enerjinin kaynağı olarak, Güneş'in gizli geçişi, 'Gece Deniz Geçişi' ile ilgili ikiliğine geri dönelim; bu, içkinliğin (siyah renk gibi) ve ayrıca günahın, örtülmenin ve kefaretin simgesidir. *Rigveda*—Eliade bize şunu hatırlatır—Güneş ikirciklidir: bir yandan 'parlak'tır ve diğer yandan 'siyah' veya görünmezdir, bu durumda at ve yılan gibi yeraltı ve cenaze hayvanlarıyla ilişkilendirilir (17). Simyacılar bu imgeyi benimsediler*Sol nijer* 'birincil madde'yi veya bilinçdışını, temel, 'işlenmemiş' halinde sembolize etmek için. Başka bir deyişle, Güneş o zaman dip noktasındadır, derinliklerinde, yavaşça ve acı içinde, zirvesine doğru yükselmesi gerekir. Bu kaçınılmaz yükseliş, günlük yolculuğuyla ilgili değildir, ancak bu bir imge olarak kullanılır ve bu nedenle birincil maddenin altına dönüşmesiyle sembolize edilir, Güneş'in yörüngesinde olduğu gibi beyaz ve kırmızı aşamalardan geçer. İnsanın Güneş'e karşı tutumunun yoğunluğunun bir göstergesi olarak, Tacitus ve Strabo'nun Güneş'in Doğu'da yükselirken ve Batı'nın okyanuslarında boğulurken çıkardığı 'ses'e atıf yapması şüphesiz ilgi çekicidir. Güneş'in ufkun altında aniden kaybolması, Samson, Herkül ve Siegfried gibi kahramanların ani ölümüyle ilişkilidir (35).

**Güneş,**Tarot destesinin on dokuzuncu bilmecesi. Alegori, astral kralın diskini, altın ve kırmızı olmak üzere, dönüşümlü düz ve alev benzeri ışınlarla çevrili olarak gösterir ve Güneş'in sıcaklık ve ışık vermedeki iki yönlü aktivitesini sembolize eder. Altın bir püskürmenin düştüğü Güneş'in altında, yeşil bir alanda genç bir çift vardır ve arka planda bir duvar vardır. Bu çift, ruhsal ışığın yararlı etkisi altındaki İkizler burcunu sembolize eder. Güneş, değişmez sabitliğin astral bedenidir ve bu nedenle şeylerin gerçekliğini ortaya koyar, Ay'ın yaptığı gibi değişen yönlerini değil. Arınma ve sıkıntı ile ilişkilidir ve tek amacı, duyuların opak kabuğunu şeffaf hale getirmek ve böylece daha yüksek gerçekleri algılayabilmelerini sağlamaktır. Ancak Güneş, ışık ve ısı sağlamanın yanı sıra, yüce zenginliklerin kaynağıdır ve bu, alegoride, Danae mitinde olduğu gibi, insan çiftinin üzerine yağan altın damlalarla sembolize edilir. Olumlu tarafta, bu bilmece ihtişamı, maneviyatı ve aydınlanmayı sembolize eder. Olumsuz tarafta, kibri veya gerçeklikle bağdaşmayan bir idealizmi temsil eder (59).

**Güneşlik** Güneş sembolü, otorite ve onurun amblemi ve Çin Budizmindeki iyi talihin sekiz alegorisi (5). Işınlama ve koruma sembolik kavramlarını içerir.

**Üstünlük**Bazı Babil ayinlerinde,*hieros oyun*İştar rahibesi ile daha sonra öldürülen bir köle arasındaki erotik bir birleşme eylemiyle temsil edildi. Bu bir zalimlik eylemi değildi, kölenin eylemine eşlik eden kaçınılmaz bir sonuçtu, çünkü gölge bedeni takip ediyordu. Çünkü eğer hayatta kalsaydı, varlığının geri kalanı yaşayan bir ölüm olurdu, çünkü Üstün ile temas kurmuştu. Aynısı Lazarus için de söylenebilir; ve bu, Semele mitinin anlamıdır, Jüpiter'in ateşli ışıltısı tarafından tüketilmiştir, Jüpiter'i tüm gerçek ve temel ihtişamıyla görmek istemiştir. Üstün olan, aşağıdakini yok eder - yakar. Ancak, tam da bu nedenle, armağan tarafından yok edilmeyen ancak onu elinde tutabildiğini kanıtlayan böyle bir süper-normalin herhangi bir işaretini alan kişi, böylece kendi (karşılaştırılabilir) üstünlüğünü tesis eder. Dolayısıyla, sıradan ve sıradan olanı aşan değerli herhangi bir şey, özel bir lütfun işareti ve mutlak aşkınlığın bir simgesidir. Üstün olanı arzulamaya cesaret eden kişi, böylece onunla karşılaştırmayı davet eder; eğer bu üstünlüğün alanına girmeyi başarır ve buna direnirse, o zaman bu üstünlükle donatılmış olur, ancak değersiz olduğunu kanıtlarsa, o zaman yok edilmesi gerekir. Her sınırlayıcı durum, her aşırı deneme -örneğin birinin elini kaynar suya koyması gibi- aynı fikri ifade eder. Ejderha tarafından fethedilen ve yutulan şövalye böylece aşağılık olduğu kanıtlanır. Sadece ejderhayı yenebilen şövalye onunla yüzleşmeye layıktır. 'Prenses'in eline talip olmak aynı fikrin başka bir ifadesidir. Platon'un gözlemlediği gibi *Cumhuriyet*:'Bütün büyük şeyler tehlikelerle doludur.'

Taraftarların bulunduğu arma

Vahşi Adamların biçimi.

**Destekçiler**Arma veya dekoratif kompozisyonlarda, armayı veya merkezi figürü veya unsuru destekleyen insan, hayvan veya masalsı varlıklar. Bu destekçiler, neredeyse her zaman ikişer tane olmak üzere her iki tarafta bir tane olmak üzere, bu

Bir zamanlar düşmanca ve saldırgan olan temel güçler, artık merkez unsurun hizmetkarı ve savunucusu olmak zorunda kalmış, muzaffer gücü simgelemektedir (Resim XXVII).

**Yutmak**İsis ve Venüs'e kutsal bir kuş (8) ve baharın bir alegorisi. Şair Bécquer, bu sembolü zamanın acıklılığını ve kaçınılmaz doğasını iletmek için kullanır ve diğer sembollerle benzerlikler kurar.

**Kuğu**Büyük karmaşıklığın bir sembolü. Kuğunun müzik tanrısı Apollon'a adanması, ölüm anında tatlı bir şekilde şarkı söyleyeceğine dair efsanevi inançtan doğmuştur (8). Kırmızı kuğu, güneşin bir sembolüdür (2). Ancak neredeyse tüm anlamlar, Venüs'e kutsal olan beyaz kuğu ile ilgilidir, bu yüzden Bachelard şiir ve edebiyatta çıplak kadının, iffetli çıplaklığın ve tertemiz beyazlığın bir imgesi olduğunu öne sürer. Ancak Bachelard daha da derin bir anlam bulur: hermafroditizm, çünkü hareketinde ve kesinlikle uzun fallik boynunda erildir ancak yuvarlak, ipeksi gövdesinde dişildir. Özetle, kuğu her zaman bir arzunun tam tatminine işaret eder, kuğu şarkısı kendi ölümünü getiren arzuya özel bir göndermedir (2). Kuğunun bu ikircikli önemi, onu 'felsefi Merkür' (57), mistik Merkez ve zıtlıkların birliği ile karşılaştıran simyacılar tarafından da iyi biliniyordu; bu yorum, tamamen arketipal imalarıyla (56) uyumludur. Şimdi, Schneider'in görüşüne göre, kuğu, arp ve kurbanlık yılanla ilişkisi nedeniyle cenaze ateşine de aittir, çünkü diğer dünyaya mistik yolculuğun (ölüm gemisinden ayrı olarak) temel sembolleri kuğu ve arptır. Bu, ölmekte olan kuğunun gizemli şarkısına başka bir açıklama getirebilir. Kuğu, tavus kuşuyla da ilişkilidir, ancak durum tersinedir. Su/ateş eksenine karşılık gelen kuğu/arp ilişkisi, melankoli ve tutkuyu, özveriyi ve trajik sanat ve şehitlik yolunu ifade eder. Buna karşılık, toprak/hava ile bağlantılı olan tavus kuşu/lavta ilişkisi muhtemelen mantıksal düşüncenin bir temsilidir (50). Jacques de Morgan'ın da gösterdiği gibi*Tarih öncesi insanlık*, eğer gündüzleri Güneş Tanrısı'nın arabasını çeken at ise, geceleri teknesini suların üzerinde çeken kuğu idi. Lohengrin efsanesinin bu mitine olan ilgisi kendiliğinden açıktır.

**gamalı haç**Bu grafik sembol, dünyanın dört bir yanındaki hemen hemen her antik ve ilkel kültte bulunur: Hristiyan yeraltı mezarlarında, Britanya, İrlanda, Miken ve Gaskonya'da; Etrüskler, Hindular, Keltler ve Cermen halkları arasında; Orta Asya'da ve Kolomb öncesi Amerika'da. Gamalı haçın imaları çok geniştir, çünkü bağımsız gücün iki sembolünün bir sentezidir: eşit uzunlukta kolları olan (Yunan) haçı ve

aynı yönde dönüyormuş gibi görünen dört kol. Dört kolu dik açılarda olan tetraskelion veya gamalı haç, aynı zamanda *gamalı haç*çünkü dört gama harfinin birleştirilmesiyle oluşturulabilir. Ludwig Müller'e göre, Demir Çağı'nda gamalı haç yüce tanrıyı temsil ediyordu (39). Mackenzie için, tarımla ve pusulanın noktalarıyla ilişkilendirilir. Colley March, gamalı haçı bir eksen etrafında dönüşü belirten belirli bir işaret olarak görür. Aslında iki gamalı haç vardır: sağ elini kullanan *gamalı haç* ve solak *Svavastika* (41). Gamalı haçın şekli, uçlarında ışınlar ve ayaklar çizilmiş bir güneş tekerleği olarak yorumlanmıştır (56). Orta Çağ'da, en genel yorum, hareketi ve güneşin gücünü sembolize ettiği yönündeydi (14); ancak aynı zamanda, kutuplarla ve dört ana yönle ilişkili olarak, 'dört parçaya bölünmüş bir hareketin yapılandırması' anlamında, dörtlü'nün açık bir sembolü olarak görülüyordu (16). İkinci görüş, gamalı haçın 'kutbun işareti' olduğunu düşünen René Guénon tarafından savunulmaktadır. Kutup ve tepe noktasının mistik Merkez ile örtüştüğü yaygın olarak kabul edildiğinden, gamalı haçın Köken'in evren üzerindeki eylemini ifade edeceği sonucu çıkar (25). Schneider çok farklı bir anlam ileri sürmüştür: gamalı haçın nesillerin ardışıklığının sembolü olduğunu ve kollarının uçlarındaki kancaların hayatın gemileri olduğunu veya başka bir deyişle hayatın farklı evrelerini ifade ettiğini ileri sürmüştür (51).

**Kılıç**Kılıç özünde bir bıçak ve bir muhafızdan oluşur; bu nedenle, özellikle Orta Çağ'da bir haç biçimini aldığında, bir 'birleşme' sembolüdür. Birçok ilkel halk arasında çok fazla saygı duyulan bir nesneydi. İskitler, bir savaş tanrısı olarak gördükleri bir kılıcın bıçağına her yıl birkaç at kurban ederlerdi. Benzer şekilde, Romalılar, Mars ile olan ilişkisi nedeniyle demirin kötü ruhları uzaklaştırabildiğine inanıyorlardı (8). Bu inanç İskoçya'da hala devam etmektedir (21). Antik çağlarda şehirlerin kurucuları *Ç-King*Çin masalları, kılıç takarlar (7). Dini bir sembol olarak, hala doğu piskoposlarının tören kıyafetlerinin bir parçası olarak kullanılmaktadır. Bununla birlikte, birincil sembolik anlamı bir yara ve yaralama gücüdür ve dolayısıyla özgürlük ve güçtür. Schneider, megalitik kültürde kılıcın, yaşamın sürekliliğinin dişil sembolü olan eğirmenin karşılığı olduğunu göstermiştir. Kılıç ve eğirme sırasıyla ölümü ve doğurganlığı sembolize eder - dağın temel sembolizmini oluşturan iki zıtlık (Schneider, hayvanlar aleminde eşdeğerlerin fallik balık ve kurbağa olduğunu öne sürer) (50). Dahası, kozmik fedakarlık duygusu (yani, karasal ve göksel düzenlerin ima edilen gerçekliklerinin tersine çevrilmesi) göz önüne alındığında, kılıç daha sonra fiziksel yok oluşun ve psişik kararın (60) yanı sıra

ruh ve Tanrı'nın sözü, ikincisi Orta Çağ'da özellikle yaygın bir semboldü (4). Bu bağlamda, Bayley İngilizce kelimeler arasındaki ilginç ilişkiye dikkat çekiyor*kılıç*Ve*kelime*.Kılıç sembolizminde sosyolojik bir etken olduğuna şüphe yoktur, çünkü kılıç şövalyeye özgü bir araçtır ve şövalye ışık güçlerini karanlık güçlere karşı savunur. Ancak gerçek şu ki, tarihin başlangıcındaki ayinlerde ve hatta bugün bile folklorda, kılıç benzer bir ruhsal rol oynar, 'kötü niyetli ölüler'de kişileştirilmiş karanlık güçlerle savaşmak için sihirli bir güce sahiptir, bu yüzden her zaman apotropaik danslarda yer alır. Ateş ve alevlerle birlikte göründüğünde -şekil ve ihtişam olarak ona karşılık gelir- arınmayı sembolize eder. Schneider bunu, arınmanın ateş ve kılıçla birlikte giderken, cezanın kırbaç ve sopayla birlikte gittiği yorumuyla doğrular (51). Simyada kılıç, arınma ateşinin sembolüdür. Altın kılıç -Yunan mitolojisinde Chrysaor- yüce ruhsallaştırmanın sembolüdür (15). Batı tipi kılıç, düz bıçağıyla, şekli itibariyle güneş ve eril bir semboldür. Doğu kılıcı ise kavisli olduğundan ay ve dişildir. Burada, canavarın antitezi olan silahların genel anlamını hatırlamak gerekir. Kılıç, 'fiziksel yok oluş' anlamına geldiği için, tıpkı ağacın içe dönüşün sembolü olması gibi, ruhsal evrimin bir sembolü olmalıdır; yani ağaç, madde ve etkinlik içinde yaşamın gelişimini temsil eder. Bir yandan ruh, diğer yandan yaşam arasındaki bu ikilik, Ludwig Klages tarafından yaşamı seçerek çözüldü, ancak Novalis, 'yaşam, ruhun bir zaafıdır' gözlemiyle zıt görüşü iyi bir şekilde ifade etmiştir. Bu, ahşabın (dişil olan) ve metalin zıt özellikleriyle iyi bir şekilde örneklenen bir ikiliktir. Ağaç, çoğalma sürecine karşılık geliyorsa, kılıç tersini temsil eder. En azından Conrad Dinckmut'un *Seelen Wurzgarten*(Ulm, 1483), diğer birçok benzer eser gibi, yüzünün sol tarafında bir dal veya ağaç olan İsa'nın 15. yüzyıldan kalma bir illüstrasyonuna sahiptir, simetrik olarak karşısında ise bir kılıç vardır. Kılıcın ağaçla bu şekilde ilişkilendirilmesi çok eski bir tarihe dayanır: Biz kendimiz, biri kadınsı ve bir dal taşıyan, diğeri erkek olan ve kılıç taşıyan iki figürü tasvir eden tarih öncesi bir Germen kabartması gördük. Burada ayrıca bir Savaş ve Barış alegorisi de görülebilir; şüphesiz ortaçağ illüstrasyonu zeytin dalına gönderme yapıyor olabilir, ancak Germen kabartmasında buna dair hiçbir şey yoktur. Evola, kılıcın Mars'la ilişkili olduğunu, ancak ek olarak dikey ve yatay sembolizmlerle, yani yaşam ve ölüme gönderme yaptığını savunur. Ayrıca, her şeyi fetheden ruhun aşkın sertliğinin bir sembolü olarak çelik ile de ilişkilendirilir. Emilio Sobejano'dan alıntı yapmak gerekirse,*İspanya Kılıçları*, içinde*İspanyol Sanatı*, XXI (1956): 'Livy'nin gözlemlediği gibi, Cermen ırkları arasında

hizmet ettiğinden, kılıç hiçbir zaman çok yaygın değildi; aksine, yüksek komuta ve en yüce rütbeye yakışan bir sembol olarak hizmet etti; kişinin sadece bu kurumun karakterize ettiği vakar ve görkemi düşünmesi yeterlidir.*Spatharius geliyor*, İmparator Gordian the Younger tarafından 247 yılı civarında yaratılmıştır. . . . Kılıç neredeyse yalnızca yüksek rütbeli kişilerin ayrıcalığıdır. Kılıcı İbranilerin icat ettiği ve ilk yapıldığı yerin -fikrin ilk olarak nasıl dünyaya geldiğine dair trajik bir işaret- Şam'ın eteklerindeki Casium dağı olduğu yönünde bir Arap geleneği vardır. Bu dağ, çelik yapısı nedeniyle İslam'da ünlenecekti ve eski inanışa göre Kabil kardeşini burada öldürmüştü. Kaderin bir cilvesi olarak, yeni icat edilen silahın ilk ustaları oraya yerleşti. Ateş kılıcı, kılıç, çelik (veya demir), Mars ve ateş sembolleri arasındaki içsel ilişkiye tanıklık eder; bunların hepsi 'ortak bir ritme' sahiptir. Öte yandan, alevin sıcaklığını ve çıplak metalin soğukluğunu vurgular; bu nedenle, ateş kılıcı, yanardağ gibi (*dondurma ve sıcak*), aynı zamanda Cennet'i (aşk ateşinin diyarı) Dünya'dan (ızdırap dünyası) ayıran silahın sembolüdür.

**Kılıç, Kırık**Kılıç ruhsal saldırganlığı veya bir kahramanın cesaretini sembolize ettiği için kırık kılıç bu niteliklerin yıkım halinde olduğunun sembolüdür. Bununla birlikte, 'gömülü kılıç' gibi, ortaçağ efsanelerinde kişisel cesaretle yeniden fethedilmesi gereken bir miras olarak görünme olasılığı daha yüksektir. Bu nedenle, gençliğinde Siegfried, Odin'in babası Siegmund'a verdiği söylenen Balmunga kılıcının parçalarını keşfeder. Demirci Mime, onu yeniden dövemedi, ancak Siegfried bunu başardı. Arthurian döngüsünde 'Gawain şiirleri' başlıklı destanda (Jean Marx, *Nouvelles Recherches sur la littérature Arthurienne*, Paris, 1965), Gawain'e tamamen tamir edemediği kırık bir kılıç verilir; bu, girişiminin 'merkezine' nüfuz edememesini simgeler.

**Sibil**Ortaçağ edebiyatı ve ikonografisinde tekrar ortaya çıkan, yüksek hakikatlerin sezilmesini ve kehanet güçlerini simgeleyen antik bir figür.

**Sembolizm, Fonetik**Yaklaşık 1870'te Rimbaud, ünlü sonesini sesli harfler üzerine yazdığında, her birini bir renge benzettiğinde, şüphesiz gerçek bir sezgiden ziyade bir önseziye teslim oldu ve bir kesinlikten ziyade bir olasılık formüle etti: A (siyah), E (beyaz), I (kırmızı), U (yeşil), O (mavi). Sesli harfleri renklerle uyumlu hale getirme fikri, fonemlerin (hecelerin) sembolizminin nüfuz etmesi için esastır, ancak Rimbaud'nun önerdiği özdeşleştirmeler bize doğru görünmüyor. Ayrıca, eleştirmenlerin de belirttiği gibi, örneğin U'yu, I'nin baskın olduğu bir dizeyle tanımlıyor. Ancak

Söz konusu sonenin bir diğer başarısı da, A, E, I, O, U gibi kutsal sayılan ünlülerin sırasını değiştirmedeki cesaretidir.

Sembolizm dünyasına nüfuz etmiş olan herkes, 'karşılıklılıklar' teorisinin onun temel taşlarından biri olduğunu bilir. Bu teori, tek bir olgunun gerçekleştiğini ve onun görünümlerinin farklı gerçeklik düzlemlerinde aynı şeyin yankıları olduğunu varsayar (sesler, renkler, harfler, güneş sistemindeki gezegenler, mitolojik tanrılar, asal metaller, vb.). Marius Schneider'in kitaplarında—özellikle*Mitolojik ve Antik Kültürlerdeki Hayvan Sembollerinin Kökenli Müzikleri*, başlığın da belirttiği gibi—tüm sembolik sistemini seslere dayandırmıştır. Bu seçkin etnolog, Köln Üniversitesi profesörü ve öğrencisinin analizlerini derinlemesine incelememiş olanlara garip, keyfi ve fantastik görünebilecek karşılıklılıklar önermektedir*yerinde* Afrika sembolik düşüncesinin. Müzikal aralıkları manzara tipleriyle özdeşleştirecek kadar ileri gidiyor (büyük bir beşli = çeşme, havuz, bataklık, vb.). Doğru görünen bir sesli harf sembolizmi öneriyor. Genel olarak, bunları iki gruba ayırıyor: A, O (olumlu sesli harfler) ve U, I (olumsuz, çözünen sesli harfler). E, ara bir konumda yer alıyor gibi görünüyor. Birçok sistemin gamlarının yedi öğeye sahip olduğu gerçeğini hesaba katarsak (örneğin, uzayın yönleri, haftanın günleri, gezegen tanrıları, renkler, diatonik gamın notaları, vb.), tam karşılıkları belirlemek için yedi sesli harften oluşan bir grup oluşturmak gerekir (ki bu, aslında birçok dilde mevcuttur). Ancak bu ilişkilerin ne olabileceğini belirtmeden önce, Schneider'in çalışmasında bulunan 'sembolik karşılık' teriminin tanımını aktaralım. Ona göre, 'bu tür karşılıklılıklar, her olgunun kendine özgü kozmik bir konuma sahip olduğu ve mistik anlamını dünyada işgal ettiği düzlem ve göksel bir cisim, bir renk, bir madde, bir doğa unsuru, bir hayvan, insan vücudunun bir parçası, insan yaşamındaki bir dönem vb. olabilen belirli bir "karşılık gelen" unsurla sürdürdüğü benzeşimsel ilişki yoluyla aldığı evrenin çözülmez birliği fikrine dayanmaktadır.' Schneider'e göre, bu sembolist felsefe Megalitik dönemde gelişti ve daha sonra Endonezya dahil olmak üzere dünyanın çoğuna yayıldı. Aynı 'aileye' ait olmayan birçok dilde, tam olarak aynı veya benzer bir anlama sahip olan ve hem o dönemin hem de hemen önceki dönemin dil-evrensel kavramından türetilmesi gereken fonemlerin hala bulunması gerektiği anlaşılıyor. Gustav Zollinger,*Tau veya Tau-t-an*, bu noktayı açıklıyor ve bazı ilginç bağlantılar kuruyor. Harflerin işaretler olarak sembolizminin karşı tarafından çalışan Alfred Kallir,*İşaret ve Tasarım*, da benzer sonuçlara ulaşıyor.

Yedi sesli harften oluşan bir diziyi sembolizm mantığına göre düzenlersek, A, O, OE, E, I, Ü ve U gamını elde ederiz ki bu, kırmızı, turuncu, sarı, yeşil, mavi, lacivert ve mor renk dizisine ve C minör diatonik gamına mükemmel bir şekilde karşılık gelir: C, D, Mi bemol, F, G, La bemol, B. Bu gamın majör değil minör olması gerektiğinin nedeni, bu şekilde aralıklar arasındaki mesafelerin renkleri ve sesleri ayıran 'mesafelere' daha iyi karşılık gelmesidir. Her sesli harfin anlamını, karşılık gelen rengin ve müzik sesinin anlamına göre bulmak kolaydır. En başından itibaren sıcak renklerle (kırmızı, turuncu ve sarı) olumlu sesler (A, O ve OE veya AE) arasında mükemmel bir uyum olduğunu görebiliriz; olumlu ve çözücü gruplar arasındaki ara ses olan E'nin, sıcak ve soğuk renkler arasındaki geçiş tonu olan yeşille uyumu ise tartışılmazdır.

Benzer bir sistem içinde ünsüzlerin düzenlenmesi zordur. Kabala'nın gevezelikleri ve içinde bulunan harf sembolizminin tanımları dışında, böyle bir sistemi türetmek için başka kaynaklar bulmak son derece zordur. Ancak kesin olduğu kanıtlanmış birkaç gerçek vardır: örneğin, Schneider ve sembolizm üzerine incelemelerin diğer yazarları, M ve N (üretici, ana suları ve Hiçliğin eritici suları) arasındaki karşıtlığa, F ve T (onaylama ve fedakarlık) arasındaki ve B ve Z (beden veya ev ve şimşek) arasındaki karşıtlığa işaret ederler. Bu son karşıtlık, Tarot'un on altıncı bilmecesinde (Şimşekle Çarpılmış Kule) görünür. Dolayısıyla, ünsüzlerden sesleri tekrar eden tüm sesleri eleyip bunları iki gamda düzenlersek (her biri ters çevrilmiş tüm serinin ortasındadır), bu karşıtlıkların karşılıklılıklarıyla yüz yüze geldiği görülebilir. Böylece ilk yarı: B, D, F, G, K, L, M ve ikinci yarı: N, P, R, S, T, X, Z, her ölçek yedi ünsüzden oluşur ve bu gamlar aşağıdaki sembolik karşıtlıkları verir: BZ, DX, FT, GS, KR, LP ve MN. Geçici olarak, harfin bir işaret olarak sembolizmi daha önce incelendiğinden (Kallir ve diğer yazarlar tarafından), bu bilgi uygulanmalı ve daha sonra, bir ünsüzün sembolizmini bildiğinizde, onun zıt sayısının sembolizmini (antitezini) de bilmelisiniz. Daha sonra, bunu harfe bir fonem olarak atfetmek için sadece bu sembolizmi ses izlenimiyle doğrulamanız gerekir. Ünlülerin ve ünsüzlerin sembolizmi belirlendikten sonra, farklı hecelerin veya kelimelerin anlamını analiz etmek için bunlar birbirleriyle ilişkilendirilebilir. Çıkarılacak ünsüzler şunlardır: W (= U), Y (= I), J (= G), Q (= K) ve H.

Bütün bunlar yüzeysel, yapay veya daha da kötüsü işe yaramaz görünebilir. Ancak araştırmada hiçbir şey işe yaramaz değildir ve en yüzeysel olanı bile henüz kimsenin ayrıntılı olarak araştırmadığı bir alanda önemlidir. Bu tür dilbilimsel ve edebi analizlerin gerekli yankıyı yaratmasını ve bir gün otantik fonetik sembolizmin bir temelini oluşturmamızı dileriz; birçok dilbilimci buna inanır ancak öz hakkında bir yargıda bulunmaz.

**Simetri**Bu, başarıya, zaferin taçlandırılmasına ve üstün dengeye eşdeğerdir (tıpkı asa, Nakş-ı Rüstem kabartmalarında ve arma kalkanlarında olduğu gibi).

# T

**Tarot Paketi,**Günümüz psikolojisi, Eliphas Lévi, Marc Haven ve Oswald Wirth'in Tarot kartlarının (rüyalarda karşılaşılana benzer) bir başlangıç yolu imgesi içerdiğine dair sonuçlarını doğrulamıştır (56). Aynı zamanda, Jung'un Tarot bilmecelerine yönelik seküler, sezgisel yaklaşımla örtüşen görüşü, insan hayatındaki iki farklı, ancak tamamlayıcı mücadelenin tasvirini kabul eder: (*A*) toplumsal konumu ve mesleği aracılığıyla başkalarına karşı sürdürdüğü mücadele (güneş yolu); ve (*B*) kendisine karşı (ay yolu), bireyselleşme sürecini içerir. Bu iki yol yansıma ve sezgiye karşılık gelir—pratik akıl ve saf akla. Ay mizaçlı bir kişi önce yaratır, sonra bildiklerini inceler ve doğrular; güneş mizaçlı bir kişi önce inceler ve sonra üretir. Bu iki yaklaşım, bir noktaya kadar, içe dönüklük (aysal olan) ve dışa dönüklük (güneşsel olan) kavramlarına da karşılık gelir—ya da tefekkür ve eyleme (34). Adıyla bilinen tam deste kart*Tarocco*, 22 büyük bilmeceden oluşur, birlikte bir sentez ve bir noktaya kadar bir varlık oluşturan imgeler; ve dört seride 14 figürü içeren 56 küçük imge: altın - İngilizce 'elmaslara' karşılık gelir - daire, disk ve tekerlek figürleri taşır; sopalar (topuzlar ve asalar); kılıçlar ('maça') ve kadehler ('kalpler'). Altın takım maddi güçleri, sopa komuta gücünü, kadeh kurbanı ve kılıç, ayırt etme ve adaletin dağıtılmasını sembolize eder. 22 büyük kart İbranice alfabesinin harflerine karşılık gelir. Her birinde yer alan

Küçük kartların takımları Kral, Kadın (Kraliçe), Şövalye (At) ve Vale'dir (Vale) (48). Bu takımlar yeryüzünde hüküm süren güçlerle ve dolayısıyla kontrol eden veya daha yüksek mesleklerle şu şekilde eş tutulmuştur: sopalarla yönetim; küreklerle askeri kariyer (kılıçlar); kadehlerle rahiplik; altınla entelektüel faaliyet—çünkü her türlü hazine her zaman ruhun ve zihnin zenginliklerinin simgesidir (54). Saunier'e göre, büyük bilmecelerin imgeleri, evrenin bilgisini temsil eden Thoth-Hermes'in Mısır Kitaplarındaki sembolik resimlerden türemiştir (49). Ancak, Tarot sembolizminin yorumlarını esas olarak takip edeceğimiz Oswald Wirth, arkeolojinin hiçbir zaman Mısır, Arap veya Greko-Arap Tarot destesi olabilecek herhangi bir şeyin en ufak izini ortaya çıkarmadığını belirtmektedir. Ancak, Tarot yazarlarının Kabala'yı iyi bilmeleri gerektiğini, çünkü büyük bilmecelerin sayısını 22 olarak belirlediklerini, bunun da İbrani alfabesindeki harflerin sayısına eşit olduğunu, her birinin sembolizmle dolu olduğunu ve ayrıca, aynı zamanda,*terafim*, İbraniler tarafından kehanetlerde kullanılan hiyeroglifler. Wirth, İtalya'nın tartışmasız oyun kağıtlarını geliştiren ilk ülke olduğu gerçeğinden yola çıkarak, bu alegorik imgelerin o ülkede büyüdüğünü ileri sürer. Bizim bildiğimiz büyük bilmecelerin en erken temsili 1392'den kalmadır. Eliphas Lévi'den alıntı yapmak gerekirse: 'Tarot, piramitlerin mimarisi kadar basit ve güçlü, dolayısıyla dayanıklı, anıtsal ve tekil bir eserdir; tüm bilimlerin toplamı olan ve sonsuz olasılıkları tüm sorunları çözebilen bir kitaptır; düşündürerek bilgilendiren bir kitaptır; belki de insan zihninin en büyük şaheseridir ve kesinlikle Antik Çağ'ın aktardığı en güzel şeylerden biridir.' 22 gizem şunlardır: I, Ozan; II, Başrahibe; III, İmparatoriçe; IV, İmparator; V, Başrahip; VI, Aşık; VII, Araba; VIII, Adalet; IX, Münzevi; X, Kader Çarkı; XI, Güç; XII, Asılmış Adam; XIII, Ölüm; XIV, Ölçülülük; XV, Şeytan; XVI, Şimşekle Vurulan Kule; XVII, Yıldızlar; XVIII, Ay; XIX, Güneş; XX, Yargı; XXI, Dünya; XXII veya 0, Aptal. I'den XI'e kadar olan kartlar güneş yolunu oluşturur - aktif, bilinçli, düşünceli ve özerk. XII'den XXII'ye kadar olan kartlar ay yolunu belirtir - pasif, bilinçsiz, sezgisel ve 'ele geçirilmiş'. Burada, sıkı sembolizmin sınırlarını aşmadan çizilebilecek ilişkileri veya bu ilişkilerden türetilebilecek anlam kalıplarını açıklayamayız; her kartın özel anlamının incelenmesi, uygun başlığı altında bulunacaktır. Bununla birlikte, Eliphas Lévi'nin önerdiği bu 22 bilmecenin en geniş anlamlarını aktaracağız: I, Varlığı, ruhu, yaratılışı; II, kutsal alanı,

yasa, bilgi, kadın, anne, kilise; III, Söz, bereket, üç dünyada da üreme; IV, kapı, başlangıç, güç, kübik taş veya onun tabanı; V, bilgi, kanıt, felsefe ve din; VI, iç içe geçme, birlik, düşmanlık, denge, bileşim; VII, silah, kılıç, zafer ve görkem; VIII, terazi, çekim ve itme, yol veya yol, vaat ve tehdit; IX, iyi, ahlak, bilgelik; X, tezahür, bereket, babacan asa; XI, alma ve sürdürme eylemindeki el; XII, bir örnek, öğretme, kamusal bir ders; XIII, egemenlik ve güç, yeniden doğuş, yaratma ve yıkım; XIV, mevsimler, hayatın akışı ve akışı, her zaman farklı ama her zaman aynı;

XV, büyü, belagat, ticaret, gizem; XVI, ani yıkıcılık, zayıflık; XVII, düşüncenin taşması, fikrin biçimler üzerindeki ahlaki etkisi, ölümsüzlük; XVIII, Elementler, görünür dünya, yansıyan ışık, maddi biçimler, sembolizm; XIX, baş, zirve, cennetin prensi; XX, bitki örtüsü, toprağın üretken erdemleri; XXI, duyular, araç, beden, geçici yaşam; XXII, mikrokozmos, Her Şeyin-Her Şeyin toplamı. Bu imgelerin her biri, zihnin biçimlerine ve kalıplarına göre düzenlenmiş, dış ve iç dünyalarla ilgili belirli fikirlerin bir füzyonunu içerir. Amaç, bu imgeler aracılığıyla, Zodyak'ın on iki bölümünü kapsayan düzenden bile daha kapsamlı bir düzen yaratmak ve insanlığın varoluşunun ve evriminin tüm arketipal potansiyellerini somutlaştıracak bir tekerlek tasarlamak.

Amacımız sadece Tarot destesinin sembolik bir araç olarak nasıl işlediğine dair bir fikir taslağı çizmekti. Öneminin tüm kapsamını kavramak için, sadece üzerine yazılmış temel yorumları değil, aynı zamanda kartların kendilerini de incelemek, tüm kombinasyonları ve imaları gözlemlemek gerekir; bu, rüyalar kadar geniş bir sembolizm dalı oluşturacak kadar geniş bir alandır.

**Dövme yaptırma**Dövme ve süsleme, her ikisi de kozmik aktivitenin ifadeleri olduğu için, aynı genel sembolik gruba dahil olarak kabul edilebilir. Ancak dövmeler vücuda uygulandığından, ona başka önemli anlamlar da yüklenir: kurban, mistik ve büyülü. E. Gobert, *Tunus yerli tatouages üzerine notlar*, dövmenin Arapça 'kan aktı, tehlike geçti' atasözüyle bağlantılı olduğunu öne sürer. Fedakarlık, daha sonra kullanılabilecek gizli güçleri depolama gücüne sahip olduğundan, her fedakarlık belirli bir durumu tersine çevirme eğilimindedir. İşaretin veya kimlik işaretinin kökünde mistik bir amaç yatar: Kendini damgalayan kişi, işaretle işaretlenen şeye olan bağlılığını göstermeye çalışır. (Ağaç gövdelerine kazınmış aşık işaretleri ve deriye oyulmuş baş harfler ve kalp şekilleri bunun açık örnekleridir.) Son analizde, bağlılık tutumu tersine çevrilir: işaretin bu gösteriye 'karşılık vermesi' beklenir

kendini böyle işaretleyen bireyin fedakarlığı ve itaati; ve bu, dövmenin savunma tılsımı olarak büyülü özelliğidir. Dövmenin bu üç anlamının dışında, etnologlar iki tane daha olduğunu belirtmişlerdir: cinsiyeti, kabileyi ve sosyal statüyü belirten bir işaret olarak hizmet edebilir (*v.* Robert Lowie'nin *Kültürel Antropoloji*), bu durumda bu, mistik sembolizmin basitçe din dışı bir versiyonudur; ve ayrıca, kişisel bir süs olarak. Bu son amaç bize aşırı basitleştirilmiş görünüyor, ancak burada konuya giremeyiz. Özellikle dövme, bir erkeğin yaşam süresindeki ve kişiliğinin gelişimindeki dönüm noktalarına gönderme yapan bir 'giriş ayini' veya başlatma ayinidir. Cola, tarih öncesinin en eski anıtlarından bazılarının, özellikle Mısır'ın anıtlarının, dövmenin antik çağlarda uygulandığını, çünkü tanrıça Hathor'un rahibesinin alt karnında üç çizgi gösterdiğini öne sürmüştür. Ayrıca dövmenin başlıca tekniklerini sıralar: kesme, dikiş, keserek veya yakarak yaralama ve yüz veya vücuda sahte dövmeler veya resimler (bu durumda motifler aynıdır, ancak etkisi geçicidir). İlkel ırklar arasında dövmelerin başlıca biçimleri şunlardır: çizgiler, noktalar, her ikisinin kombinasyonları veya her ikisiyle ifade edilen sayılar, zincirler, düğümler ve rozetler, haçlar, yıldızlar, üçgenler, eşkenar dörtgenler, daireler, bunlardan herhangi ikisinin veya daha fazlasının kombinasyonları ve ayrıca, tam veya parçalı (sadece uzuvlar) oldukça stilize edilmiş antropomorfik figürler vb. Cola ayrıca dövmelerin taklit büyüde kullanıldığını da belirtiyor. Örneğin: dövmeli bir akrep figürü, gerçek akrebin sokmasını savuşturma gücüne sahiptir; ve bir boğanın görüntüsü çok sayıda yavrunun garantisidir (12).

Zodyak işareti

Boğa burcunun.

**Boğa burcu**Zodyak'ın ikinci işareti, Koç'un evrimsel gücünü, yani koçun ilkbahar zamanı kavgacılığını, yoğunlaştırılmış bir biçimde ifade eder. Ayrıca, hem muzaffer hem de kurban edici olarak dölleme ve yaratma işlevlerini belirtir; yani, ilksel kurbanla ilişkilidir; bunun bir örneği, Mithras mitidir, 'çünkü onun bedeninden, yeryüzünü yeşilliklerle süsleyen tüm bitkiler ve otlar büyür ve onun tohumundan tüm hayvan türleri çıkar' (Cumont, *Mithra'nın Sırları*). Boğanın canlandırıcı güç olduğu temel fikri

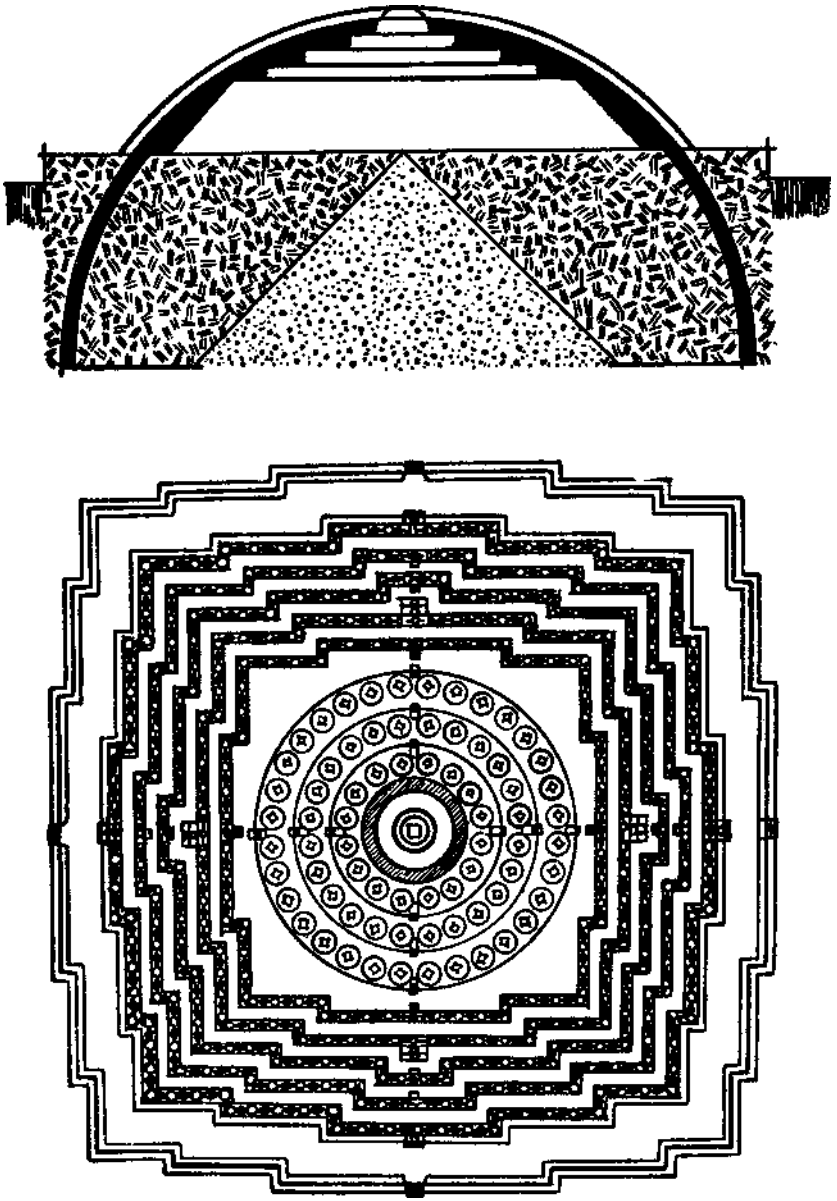
her türlü form, birçok mitte derin köklere sahiptir. Aynı zamanda, Boğa burcunun iki sayısına karşılık gelmesi, onu eril (*Viraj*, veya *Yang*) ve dişil (*Boşaltma*, veya *Yin*). Boğanın başı ve boynuzları ile ayın büyüyen ve küçülen yönleri arasında morfolojik bir ilişki de vardır ki bu, boğanın en azından alt ay küresinde canlandırma sembolik işlevinin daha fazla kanıtıdır. Boğa burcu boğazı ve sesi yönetir ve buna karşılık Venüs tarafından yönetilir (40).

**Dişler** Allendy'e göre dişler, saldırının ilkel silahları ve bir etkinlik ifadesidir. Dolayısıyla, birinin dişlerini kaybetmesi, hadım edilme korkusunu veya yaşamda tam bir başarısızlığı veya engellenmeyi ifade eder (56); bu, antropolojinin bulgularına göre, genellikle fethedilen hayvanların dişleri ve pençeleriyle süslenen İlkel'in tutumunun tersine bir tutumu temsil eder. Bazı yorumlar, enerjinin cinsel yönü açısından dişlerin önemini vurgular. Ancak daha büyük öneme sahip olan Gnostik kavramdır; bunun için Leisegang'ın *Gnosis'i Öldür*—dişlerin, maddi veya enerjik bakış açısından, içsel insanın siperlerini, duvarını ve tahkimatlarını oluşturduğu, tıpkı gözlerin ve bakışın ruhun savunması olduğu gibi. Bu, dişlerin kaybının veya kırılmasının olumsuz sembolizmini açıklar.

**İtidal** Tarot destesinin on dördüncü bilmecesi olan bu kart, kırmızı bir tunik ve yeşilimsi mavi astarlı bir pelerin giymiş, gümüş bir kaptan altın bir kaba su döken kanatlı bir varlığın görüntüsünü içerir. Bu hermafrodit—veya jinandro—figürün kendi başına olumlu bir anlamı vardır, çünkü *coniunctio oppositorum.* Dökme eylemi, suyun ay düzeninden (gümüş) güneş düzenine (altın) geçerken dönüşümünü, yani geçici formlar ve duygu dünyasından sabit formlar ve akıl dünyasına geçişini ifade eder; buradaki su, 'Üst Okyanus'un suyudur - ya da yaşamsal sıvıdır. Bu bilmece, evrensel yaşamı ve oluşum, yenilenme ve arınma yoluyla kesintisiz dolaşımı ima eder (59).

**Tapınak** 'Tapınak' kelimesi kökten türemiştir *tem*—'bölmek'. Etrüsk kahinleri, başın hemen üzerindeki bir noktada kesişen iki düz çizgi vasıtasıyla gökleri böldüler; kesişme noktası 'Merkez' kavramının bir izdüşümüydü ve çizgiler düzlemin iki 'yönünü' temsil ediyordu; kuzey-güney çizgisine *kalp* ve doğu-batı *decumanus.* Olaylar, uzayın bu bölümündeki durumlarına göre yorumlandı. Bu nedenle, dünyevi tapınak göksel tapınağın bir görüntüsü olarak görülür ve temel yapısı düzen ve yönelim düşünceleriyle belirlenir (7). Tapınak, genel sembolizme özel ve ek bir anlam kazandırır

mimari yapılar. Genel olarak, hakim olan 'Merkez'in mistik önemidir; tapınak ve özellikle sunak, gök ve yerin kesiştiği iki dünyanın odak noktası olarak dağ tepesinin simgesiyle özdeşleştirilmiştir. Philo ve Flavius Josephus'a göre Süleyman'ın tapınağı, kozmosun figüratif bir temsiliydi ve iç kısmı buna göre düzenlenmişti: tütsü masası şükran anlamına geliyordu; yedi kollu şamdan yedi gezegensel göğü temsil ediyordu; kutsal masa dünyevi düzeni temsil ediyordu. Buna ek olarak, on iki somun ekmek yılın on iki ayına karşılık geliyordu. Ahit Sandığı, akıl edilebilirleri sembolize eder (14). Romanesk, Gotik ve Rönesans mimarları, her biri kendi tarzında, bu üstün arketipi taklit etmeye çalıştılar. Örneğin, 1596 ile 1604 yılları arasında, Süleyman Tapınağı'nın hayali yeniden yapımları Roma'da yayınlanan ve kutsal yazılara dayanan çeşitli eserlerde ortaya çıktı ve içerdikleri çizimler dönemin mimarlarını derinden etkiledi. Tapınağın bir diğer temel önemi, yukarıda belirtilen içi boş dağ, basamaklar ve kurbanlık dağ zirvesi gibi dünya ekseni için çeşitli sembollerin bir sentezi olmasından kaynaklanmaktadır. Bazı astrobiyolojik kültürlerde tapınak veya sunak aslında yapay bir dağın üzerine inşa edilmiştir -*teokalli*Meksika'nınki bir örnektir. Daha gelişmiş bir kavram, özellikle üç, yedi, on ve on iki sayılarına dayanan evrenin iç düzeninin temel unsurlarının mimari tasvirinde görülebilir. Yedi, gezegenlerin ve türetilmiş sembolizmlerinin temsili için temeldir ve dolayısıyla Mezopotamya tapınak dağları—veya*zigguratlar*—yedi katlı piramit tarzında inşa edilmişti. Terasların her biri belirli bir gezegene adanmıştı. Babil *ziggurat*olarak bilinir*Etemenanki*('yedi gök ve yer yönünün evi') pişmiş diğerleriyle kaplanmış kaba tuğlalardan inşa edilmiştir. Louvre'daki bir tablet, planında 2.200 fit uzunluğunda ve 1.200 fit genişliğinde olduğunu kaydeder. İlk kat siyah renkteydi ve Satürn'e adanmıştı, ikincisi turuncu renkliydi ve Jüpiter'e kutsaldı, üçüncüsü kırmızıydı ve Mars'a adanmıştı, dördüncüsü altın rengiydi ve Güneş'e kutsaldı, beşincisi sarıydı (Venüs'e), altıncısı maviydi (Merkür'e), yedincisi gümüştü (Ay'a) (39). Bu düzen her zaman gözetilmiyor, çünkü bazen Ay altıncı gökyüzünde ve Güneş yedinci gökyüzünde yer alıyor (17). Ancak Berthelot,*ziggurat*sadece Dağ ve Merkez'in (kütlesi ve konumu nedeniyle) ve Basamakların (şekli nedeniyle) mistik yönlerini kucaklamakla kalmaz, aynı zamanda bitki örtüsünün teraslarında geliştiği görüldüğünden bir cennet imgesi de oluşturur (7). Bu tür yapıların kökenleri Sümer'e dayanır (7) ve örnekleri Mısır, Hindistan, Çin ve Kolomb öncesi Amerika'da bulunabilir. Eliade bunu doğrularken,



Borobudur tapınağı.
Mandala desenini gösteren yükseklik ve zemin planı.

Mezopotamya'nın veya Hindu tapınak-dağlarının tepesi, dünyanın 'Merkezine' doğru coşkulu bir yolculuğa eşdeğerdi; gezgin en üst terasa ulaştığında, seviye yasalarından kurtulur, dünyevi alanı aşar ve saflık bölgesine girer (18). Dağlara tırmanmanın nihayetinde aynı mistik eğilimi ima ettiğini gözlemlemek pek de gerekli değildir, çünkü dağ yükseklikleri münzevinin seçilmiş meskenidir. Ve keçinin olumlu sembolik önemi yalnızca yüksekliklere olan düşkünlüğünden kaynaklanır. Hindu kültürünün bir ürünü olan tapınak-dağlarının bir diğer önemli örneği, Hint-Çin'den gelir - M.S. 8. yüzyılda Java adasının merkezine inşa edilen Borobudur tapınağı. Temel olarak, dört seviyede kare biçimli galerilerden oluşur ve tepesinde kapalı bir taraça ile taçlandırılmış dört dairesel platform daha vardır. Dolayısıyla, biçim olarak Mısır tapınağına benzer*ziggurat*veya Khmer dilinde bir*Phnom*, Meru, Hindu Olimpos'una benzeyen bir tapınak-dağı ifade eder. Her piramit yüzünün ortasından yukarı doğru dört uçuş merdiven doğrudan tabandan tepeye çıkar. Görünüşe göre bu tapınağa atfedilen en derin anlam doğaüstü bir karaktere sahiptir. Adı -Borobudur- 'gizli vahiy merkezi' anlamına gelir. Basamaklar gibi tüm kademeli yapılar, kesikli ruhsal evrimin sembolizmini, yani evrimin ayrı ama ilerici aşamalarını ilgilendirir (6). Aynı zamanda, Borobudur tapınağının zemin planı diyagramatik olarak gerçek bir*yantra*, ve çeşitli kare ve yuvarlak şekilli seviyeleri, 'daireyi kareleştirme' sembolizmiyle ilgili bir mandala oluşturur (6). Yunan tapınağının sembolik yapısı temelde gölde yaşayanınkiyle aynıdır: yani, Üç Dünya arasındaki iletişimi sembolize eder - Alt (bir yanda su ve yığınlar, diğer yanda toprak ve yeraltı kısmı ile temsil edilir), Karasal (taban ve sütunlar) ve Üst (alınlık tarafından ima edilir). Hristiyan katedralleri makrokozmostan daha az mikrokozmosla ilişkilidir, insan figürü apsis (başı temsil eder), haç ve transeptler (kollar), nef ve yan koridorlar (vücut) ve sunak (kalp) açısından tasvir edilmiştir. Gotik tapınakta, yukarı doğru eğim, dikey eksenin hayati rolü ve aslında yapının tamamı, hem makrokozmos hem de mikrokozmosun sembolizminin ima edilen senteziyle tapınak-dağ fikrini kucaklar. Schneider'e göre, genellikle batı yüzüne yerleştirilen iki kule, ilkel megalitik kültürlerdeki ikiz tepeli 'Mars dağı'na karşılık gelir (ve İkizler miti ile bağlantılıdır), transeptin üzerindeki cimborrio ise daha yüksek bir sentezin, bir cennet imgesinin ifadesidir. Hem sentez hem de meselenin özü, Gershom G. Scholem tarafından,*Kabala'nın Kökenleri*( Paris, 1966). Tanrı'nın aklında yaşadığını veya Tanrı'nın

mutlak Akıl ve dünyanın logos'u ve tapınağın Tanrı'nın 'evi' veya meskeni olduğu ve böylece özdeşleştiği *tapınak* ile *sebep.*

**Çadır** Mısır hiyeroglif sisteminde bu, ruhun 'şan bedeni' olarak bilinen ve ruhu bir çadır gibi çevreleyen o bölümüyle ilgili belirleyici bir işarettir (19). Bu hiyerogliften, çadırın 'saran' bir şey olarak geniş sembolik anlamı türemiştir. Bizim görüşümüze göre, bu sembolizm dokuma ve giysi sembolizmleriyle yakından bağlantılıdır. Yunanlılar için fiziksel dünya -ve mekanın kendisi- 'tanrıların giysileri'ydi veya başka bir deyişle, onları saran ve görüşten gizleyen bir şey olarak çadırla karşılaştırılabilirdi. Tapınak örtüsünü yırtmak veya birinin giysilerini yırtmak, benzetme yoluyla, diğer dünyanın gizemini örten örtüyü yırtmaya yönelik çaresiz bir girişimi temsil eder. Berthelot çadırın iki sembolik anlamı daha olduğunu ileri sürmektedir: Biri göçebelerin meskeni olarak işleviyle ilgili, diğeri ise çölün mistik anlamından kaynaklanmaktadır (7).

**Üçlü** Üçlü sistem, ikili durumu dinamik bir dengeye kavuşturacak şekilde değiştiren üçüncü (gizli) bir unsurun ortaya çıkmasıyla yaratılır. Jung'un gözlemlediği gibi, Plotinus, felsefi kesinlik ve şiirsel imaların karakteristik birleşimiyle Birliği (yaratıcı ilke) ışıkla, aklı güneşle ve dünya ruhunu ay ile karşılaştırmıştır. Birlik, içsel olarak üç 'ana' bölünmüştür: aktif, pasif ve bu ikisinin birliği veya sonucu (31). Şüphesiz, üç sayısının ve üçlünün hayati, insani önemi, biyolojik evrimin çok-seküler kökenlerini kucaklar. İki kişinin (baba ve anne) varlığını neredeyse kaçınılmaz olarak üç (oğul) takip etmelidir (42). Lao-Tse'nin dediği gibi: 'Bir ikiyi doğurur, iki üçü doğurur, üç her şeyi doğurur' (58). Dolayısıyla üç, düalizmin ortaya koyduğu çatışmayı çözme gücüne sahiptir; aynı zamanda birliğin ikilik üzerindeki etkisinin uyumlu çözümüdür. Maddeden ruhun, edilgenden etkinin yaratılmasını sembolize eder (55). Üçgenin yanı sıra, üçlüye ilişkin bir dizi sembol vardır, çünkü bir anlamda, 'birliğin iç yapısı' olduğu söylenebilir. Bu nedenle, üçlünün temel karşılıkları olan birçok cehennemsel varlık, Cerberus veya Hecate gibi üç başlıdır veya üç çatallı zıpkın gibi üç uçlu silahlar kullanır. 'Üç güneş' kavramı -Doğu, zirve ve Batı- bu sembolizmle ilişkilidir ve Dontenville'e göre, üç ayaklı sehpanın biçimi bundan türetilmiştir. Dört sayısı dışsal veya durumsal niceliksel değerleri sembolize etmek için en uygun 'model' olarak bulunmuşsa, üç sayısı şeylerin içsel veya dikey düzenine bağlı sayı olduğunu kanıtlamıştır. Bu nedenle, sembolizmin temel noktalarına uygun olarak düzenlenmiştir

seviye—yüksek, orta ve düşük—'Üç Dünya' (göksel, dünyevi ve cehennem) ile ilişkilendirilir, bu da insanın ruh (elle tutulamayan veya zihin), ruh (duygular) ve beden (içgüdüler) olarak üç parçaya bölünmesiyle ve iyi, kayıtsız ve kötü ahlaki kategorileriyle yakından bağlantılıdır. İnsanın üçlü yapısını sezgi (veya ahlaki ışık), düşünce (entelektüel ışık) ve içgüdü (hayvansal ışık) açısından analiz eden bazı yazarlar vardır (54). Ayrıca, belirli bir yönetici gücün etkisiyle değiştirilen bu bölünmeye karşılık gelen, mistik mükemmelliğin iyi bilinen aşamaları vardır: birleştirici, aydınlatıcı ve arındırıcı; simyada bu aşamalar kırmızı, beyaz ve siyah renklerle sembolize edilir. Hindu düşüncesinde üç seviye *sattva*((en yüksek durum veya ruhun hakimiyeti durumu) *rajas*((aradaki, dinamik ve dönüşen durum) ve*tamas*(içgüdüsel veya aşağı durum). Eliade, üç seviyenin ahlaki ilkeler tarafından oyulmuş ve insan düşüncesi tarafından yayılmış üç kozmik bölüm olarak imgesinin çok eski olduğunu, çünkü Malaya'daki Semang kabilesinin cüceleri arasında ve kültürel gelişimin en erken aşamasında diğer ırklar arasında mevcut olduğunu öne sürer (18). İrlanda'da bu fikir üç katlı bir kule ile sembolize edilir (4). Diel'e göre, insanın temel işlevleri üçtür: koruma, üreme ve maneviyat ve bu üç işlevin bozulması veya saptırılması, ruhun üç geleneksel 'düşmanı' tarafından temsil edilir - dünya, beden ve şeytan, sırayla üç teolojik Erdemin tersine çevrilmesini temsil eder. Dante'nin*Komedi*, aşağıdaki ilginç üçlü ilişkileri önermektedir:*Sattva, rajas*Ve*tamas*sırasıyla gökyüzü, atmosfer ve yeryüzünün yüzeyi veya iç kısmıyla; geleceğe, şimdiye ve geçmişe; ve üstbilinç, bilinç ve bilinçdışına ilişkindir (27).

**Tetrakord**Schneider'e göre tetrakord*yap, yeniden, mi, fa*mistik anlamda cennet ve dünya arasında aracı olarak kabul edilebilir; tetrakord ise*sol, la, ti, do*ilahi düzeni temsil ettiği düşünülebilir. Ortak not—*Yapmak*—sembolü kartala (tetramorfların kartalına) bağlar (50).

**Tetramorflar**Bu, durum kavramıyla (tıpkı üçlünün etkinlik kavramıyla bağlantılı olması gibi) ve sezgisel mekansal düzen duygusuyla bağlantılı olan dörtlü ilkenin bir örneğidir. Bu kadim ve evrensel fikrin en saf ve en gerçek ifadesini aramak zorunda olduğumuz yer, Evanjelistlerin dört sembolünün sentezi olan Hristiyan tetramorflarıdır. Muhtemelen uzak antik çağın belirsiz bir geleneğini yansıtan megalitik kültür, yaratılışın başlangıcından itibaren güneşi yutmaya çalışan canavarlara karşı tanrıların mücadelesini ifade etmeye adanmıştı. Kozmosu oluşturduklarında

kaos, tanrılar, yarattıklarını korumak için, aslanı göksel dağa yerleştirdiler ve dört okçuyu (Ana Noktalara) yerleştirdiler, böylece hiçbiri kozmik düzeni bozamazdı (50). Bu, dört Ana Noktanın, Uzayın dört yatay Yönünün uçlarını temsil etmesinin yanı sıra (ki bunlar, tezahür bölgesi olarak dünyaya ait oldukları için, yüzeysel ve elle tutulur olanı belirtirken, nadir ve zirve gökyüzüyle ilgilidir), kendi başlarına dünyalar olarak özerk, mekansal bölgeleri de belirtebileceğini kanıtlar. Bu fikir, dört uzvu yuvarlak (dairesel hareketi ima etmek için) veya çekiç başlı olan haç biçimleriyle grafik sembolizmde ifade edilir. Bu kişileştirilmiş, özerk bölgeler, hayırsever veya kötücül bir karakter alabilir. İkinci etkiye karşı bir savunma olarak, daha önce bahsedilen dört okçu vardır. Tetramorflarda, mekansal 'düzenin' hayırlı yönlerinin hepsi 'Merkez'den eşit uzaklıktadır. Schneider tetramorfun hayvanlarını tetrakordun notalarıyla ilişkilendirir. Bir ülkeyi dört ile bölmenin nispeten yaygın alışkanlığı aynı temel fikri ima eder. İrlanda eskiden 'Dört Kral Adası' olarak adlandırılırdı, bu Krallar dört bölgeye karşılık gelirdi ve merkezde Yüksek Kral'ın hüküm sürdüğü beşinci bölge vardı, tıpkı dört sembol arasında Pantokrator gibi. Bu benzetme, Jung'a göre ruhsal ve psikolojik ilkelerden sezgisel olarak türetilen ve bu ilkelerin etkinlik ve iç yapı veya edilgenlik ve durum kavramlarına ait olup olmadığına bağlı olarak üç veya dört üzerine modellenen bir mekansal düzenin gücünü ve tutarlılığını canlı bir şekilde ifade eder. Bu desen beş sayısıyla tamamlanır: dört artı merkez nokta, bazen bir daire veya badem biçimli mandorla ile gösterilir; veya yedi sayısıyla: dışarıda dört ve içeride üç. Bu şema, merkezde üç kule bulunan, duvarlarla çevrili kare bir alan temelinde tasarlanmış çok sayıda anıtta ifadesini bulur; örneğin Escorial. Hıristiyan tetramorflara geri dönmeden önce, Schneider'in Çin'deki kuaterner düzen hakkındaki bazı yorumlarını ele alalım: *Ta-tai-li* Filozof Tsêng-tse, gelenek olduğu üzere, bir azizin hizmetine tahsis edilmiş dört hayvanı ayırt etti; bu hayvanlardan ikisi (tüy ve tüylerle kaplı olanlar) *Yin* ((dişil ve edilgen ilke) ve diğer ikisi bir deri, bir zırh veya pullar taşıyarak tasvir edilmiştir.' Bu şekilde açıkça dört Elementi yansıtırlar ('Merkez' özü veya ruha karşılık gelir) - hava, ateş, su ve toprak. Sümer sanatında bir öküzün sırtına binmiş bir aslan, bir kartal ve bir tavus kuşundan oluşan dört parçalı bir başka hayvan grubu bulunur. *Ölüler Kitabı*, diğer yandan, hayvan başlı üç varlıktan ve uzun kulaklı insan başlı dördüncü bir varlıktan bahseder (bazı Romanesk resimlerdeki başlar gibi). Benzer şekilde, Ezekiel'in vizyonu aslan, kartal, öküz ve insanı içerir. Doğu ikonografisinin Ezekiel'in vizyonu üzerinde büyük bir etkisi olmuş olmalı—ve

Mısır imgeleri özellikle etkili olmuş olmalı. Hristiyan geleneğindeki dört mistik varlık genellikle aslan, kartal, öküz ve (kanatlı) insandır. Roma'daki Santa Pudenziana apsisinde bulunan 4. yüzyıla ait bir mozaik, onları haçın her iki yanında çiftler halinde gruplandırır. İncil'deki resimler her zaman kutsal yazıda belirtilen sırayı takip etmez. Aziz Jerome şu karşılıkları önerdi: aslan dirilişe, kartal göğe yükselmeye, insan enkarnasyona, öküz ise tutkuya karşılık gelir. Antik Mezopotamya'nın dört parçalı gruplandırmasını (aslan, kartal, öküz ve tavus kuşu) Hezekiel'inkiyle (aslan, kartal, öküz ve insan) karşılaştırarak tavus kuşu=İnsan' denklemine varırız (50). Chochod'a göre eşdeğer Çin hayvanları şu karşılıkları sağlar: ejderha aslana, tek boynuzlu at boğaya, kaplumbağa İnsana, anka kuşu kartala karşılık gelir (13). Hezekiel'de (i, 10) ortaya konulan mekansal düzenleme şudur: sağda aslan, üstünde adam, solda öküz ve üstünde kartal (50). Psikolojik olarak konuşursak, üstün olanın her zaman aşağı olanın yüceltilmesi olduğu ve sağ tarafın her zaman bilince ait olduğu, sol tarafın ise bilinçdışını ilgilendirdiği mekansal sembolizm ilkelerini uygulayarak, kanatlı adamın aslanın yüceltilmesi ve kartalın öküzün yüceltilmesi olduğu sonucuna varırız. Ezoterik düşüncede dört varlık sembolik olarak şu şekilde yorumlanabilir: kartal hava, zekâ ve eylemdir; aslan ateş, güç ve harekettir; öküz toprak, emek, sabır ve fedakarlıktır; ve kanatlı adam gerçeğin sezgisel bilgisini simgeleyen bir melektir. Levi'ye göre, bazı 'Sokrates'in müritleri' horozu kartalın, atı aslanın, koyunu da öküzün yerine koymuşlardır (ikinci ikame, Koç ve Boğa burçlarının yakınlığıyla açıklanırken, horozun kartalın yerine konması her iki hayvanın da havadaki karakterinden kaynaklanmaktadır) (37, 59). Tekrar ediyoruz, bu tür yazışmalar özdeş ilişkiler değil, analojilerdir; yani, ayrı 'serilerin' bileşen unsurları arasındaki yakın yakınlıklar veya ilişkiler, seri içindeki analojik durumlarından kaynaklanır. Sonuç olarak, tetramorflara atfedilen tüm çeşitli anlamlar, onların imalarının kapsamını ve özelliklerinin düzenini yöneten karmaşık mekanizmayı ima etmeye yardımcı olur. Hristiyan sembolizminde, dört Evanjelistin (gerçeği ve Mesih'in düzenini savunan okçular olarak - 'Merkez') sembolik çağrışımları şunlardır: Matthew, kanatlı adam; Mark, aslan; Luke, öküz; Kartal John (49) (Resim XXVIII).

**Doku**Dokunun sembolizmi yetersiz ilgi gördü ve hatta bir sorun olarak bile kabul edilmedi. Ancak çağdaş sanatın belirli eğilimleri, bir sanat eserinin maddi niteliğinin veya görünür yüzey -mekan- ile yüzeyin kendisi -noktaların birbiriyle ilişkisi- arasındaki ilişkinin

uzayda—bir kez daha, daha önce süsleme sanatında ve hatta figüratif sanatta sahip olduğu tanınmaya kavuşuyor. Dokuda iki temel bileşen unsur görebiliriz: biri yanal çakışmaların bir desenini üreten ve diğeri, tabiri caizse, yukarı doğru iten. İlki—yanal—faktör, bazen biçimsel olmayan özelliklere yol açar—yeni doğan, sembolik formlar, dikkatli bir incelemeden sonra ancak görülebilen, paradoksal 'gayri resmi formlar' (sembolik lekeler, kleksografiler, kağıt transferleri vb.) ile ilişkili, bazı sanat eserlerinin sözde 'gömülü sembolizmi' ile—ışık ve gölge oyunu, fırça darbeleri veya arka plan desenleri tarafından üretilen bir tür alt-yapılandırma olarak görülmüştür—ve ayrıca perspektif etkisi yarattığı ölçüde kompozisyon sembolizmiyle de ilişkilendirilmiştir. Ancak doku, impasto'nun, malzemenin kalitesi ve kalınlığı ve bu malzemenin mineralojide anlaşıldığı şekliyle, kekleşmiş veya lifli veya perlitik veya gözenekli veya hücresel vb. dokular üreten yapısı tarafından belirlenir. Genel olarak, dokular sert ve pürüzsüz ve yumuşak ve gözenekli olarak ayrılabilir. Pürüzsüzlük (veya süreklilik) izlenimi, bakıldığı mesafeyle orantılı olarak arttığından, tüm pürüzsüz dokular uzaklığın ve benzetme yoluyla soğuk renklerin sembolü olarak kabul edilebilir. Tersine, gözenekli dokular yakınlığı ve sıcak renkleri sembolize eder, malzemede ve buna karşılık gelen dokunsal duyumda daha yüksek derecede bir içsel dinamizm ifade eder. Yukarıdakilerden daha ayrıntılı sonuçlar ancak doku sorununun daha yakından incelenmesinden sonra çıkarılabilir.

**Tiyatro**Fenomen dünyasının bir görüntüsü, çünkü hem tiyatro hem de dünya 'sahneler'dir. Guénon, tiyatronun yalnızca dünyevi dünyayı temsil etmekle sınırlı olmadığını belirtmiştir: Orta Çağ'da hem bu dünyayı hem de ötekini temsil ediyordu. Yazar, yaratıcıyı sembolize ediyor; oyuncular Jungcu olarak rollerine göre duruyorlar*Kendim*kişiliğe aittir (29).

**Teogoni**Diel'e göre, Uranüs, Satürn ve Jüpiter'in ardışık saltanatları, bilinçdışı, bilinçli ve süper bilinçliye eşdeğer olan zihnin ilerleyen aşamalarını ifade eder (15). Eski Uranüs tanrısı (Yukarı Sular ile ilişkilendirilir) olarak İlkel Neptün, tüm yaşlı krallar ve deniz kralının kendisi gibi bilinçdışını da sembolize eder, yani hem bilinçdışını tarihsel yönüyle -insanın atalarının hafızası- hem de kozmik yönüyle veya Satürn'ün saltanatına kadar filizlenmeyen gizli düşünce tohumlarıyla (zamanı ve dolayısıyla insanı varoluşsal bir varlık olarak ifade eder) temsil eder. Süper bilinçle, doğaüstü olanın sezgisi ve göksel kürenin tanınması kastedilmektedir.

**Uyluklar**Mısır hiyeroglif sisteminde bunlar gücü ifade eder (19), bu da dinamik destek işlevine tam olarak karşılık gelen bir öneme sahiptir

Vücudun. Bu sembolizm, uylukların sıkılığına ve ihtişamına özel vurgu yapan Kabala tarafından korunmuştur.

**Susuzluk**Evola'ya göre ejderha ile sembolize ediliyor ve yaşama karşı kör bir iştahı ifade ediyor.

**Diken**Özellikle akasya dikeni, Mısırlılar tarafından ana tanrıça Neith'in bir amblemi olarak kabul edilirdi. Aynı zamanda dünya ekseniyle ve dolayısıyla haçla da ilişkilidir (4). Gül çalısındaki diken, tez ve antitez arasındaki karşıtlığı veya 'birleşimi', yani varoluş ve yokluk, coşku ve ızdırap, haz ve acı fikirleri arasındaki dengeyi vurgulamaya yardımcı olur; bu da yine haç sembolizmiyle ilişkilidir. Dikenli taç, dikenin temel sembolizmine, çoklu olan her şeyin kötü özelliklerini ve ayrıca dairenin kozmik sembolizmini (tacın şekli sayesinde) ekler.

**İplik**Zohar'a göre iplik, en eski sembollerden biridir (saç gibi). Farklı düzlemler arasındaki temel bağlantıyı belirtir; ruhsal, biyolojik, sosyal, vb. (38).

**Eşik**Geçiş ve aşkınlığın sembolü. Mimari sembolizmde eşik, her zaman yapısının sundurmalar, perronlar, revaklar, zafer takları, siperler vb. aracılığıyla işlenmesi ve zenginleştirilmesiyle veya Batı'da en iyi ifadesini yontulmuş dikmeler, söveler, archivolts, lentolar ve timpanada bulunan Hristiyan katedralinde bulan türden sembolik süslemelerle özel bir öneme sahiptir. Bu nedenle eşiğin işlevi açıkça hem dünyevi hem de kutsal olan iki dünyanın uzlaşmasını ve ayrılmasını sembolize etmektir. Doğu'da koruma ve uyarma işlevi 'eşiğin bekçileri' tarafından gerçekleştirilir - ejderhalar ve tanrıların veya ruhların heykelleri. Roma tanrısı Janus da eşiğin bu ikiliğini belirtmiştir ve bu, diğer tüm ikilik biçimleriyle analoji yoluyla ilişkilendirilebilir (6). Bu nedenle uyanıklık ve uyku arasındaki eşikten bahsetme eğilimi.

**Taht**Asya sembolizminde taht, bir yanda dağ ve saray, diğer yanda başlık arasında ortada durur, çünkü hepsi aynı morfolojik ailenin ritmik varyasyonlarıdır ve 'Merkez'i sembolize eder -ya da daha doğrusu ona gönderme yapar-. Ayrıca sentez, istikrar ve birliğin ifade edici işaretleridir (37). Mısır hiyeroglif sisteminde taht, destek, yüceltme, denge ve güvenlik kavramlarını kapsayan belirleyici bir işarettir (19).

**Thule**Bu efsanevi alem adını şu kaynaktan alır:*Tula*—ya da Guénon'un daha eski olarak gördüğü 'Eşsiz Topraklar'—*Paradesha.* Rusya'dan Orta Amerika'ya kadar birçok dilde bulunur. Sanskritçe'de, *Tula*'terazi' anlamına gelir ve Terazi burcuyla ilişkilidir. Ancak eski bir Çin

antik 'pulların' Büyük Ayı ile ilişkili olduğunu öne süren gelenek. Bu, Thule'nin kutup bölgesiyle, yani 'Merkez'le aynı olduğu sonucuna işaret ediyor gibi görünüyor*mükemmellik*.Thule ayrıca 'beyaz ada' olarak da adlandırılmıştır - 'beyaz dağ' ile aynıdır - veya dünyanın sembolü ve Batı geleneğinin Kutsanmış Adaları ile aynıdır. Guénon ayrıca topografik özelliklerle ilişkili olarak beyazlığın, insanın kaybettiği ve efsanelerinde ve halk hikayelerinde tekrar tekrar geri döndüğü bu cennetsi adalara her zaman bir gönderme olduğunu belirtmiştir. Guénon, Latince*albüm*(beyaz) İbranice'ye karşılık gelir*Lübnan*, ayı simgeliyor ve Arnavutluk, Albion ve Alba Longa'nın 'beyazlığı' simgeleyen yerler olarak örneklerine işaret ediyor. Ada ile dağın eşitlenmesi, her ikisinin de istikrar, üstünlük ve hakim olan sıradanlıktan sığınma fikirlerini ifade etmesi gerçeğiyle açıklanıyor. Girdaplı okyanusun ortasında yara almadan yükselen ada (dış dünyayı temsil eder - 'tutkuların denizi'), geçici 'biçimler akıntısı'nın (28) üzerinde yükselen 'kurtuluş dağı' olarak dağın biyolojik sembolüne karşılık gelir.

**Yıldırım**Yıldırım (veya şimşek) etkin bir güç, korkunç ve dinamik olarak göksel ateştir. Yunanlıların ateş eteri olan Parabrahman'ın yıldırımı, yüce, yaratıcı gücün bir simgesidir. Jüpiter bu özelliğe, yaratıcı doğasını vurgulayarak sahiptir. Aynı zamanda, yıldırım çakması şafak ve aydınlanma ile ilişkilidir. Bu paralellikler nedeniyle, yıldırım Zodyak'ın ilk işaretiyle, bahar ilkesinin ve her döngünün ilk aşamasının sembolü ile bağlantılıdır (40). Yıldırım, egemenliğin bir amblemi olarak kabul edilir. Kanatlı yıldırım, güç ve hız fikirlerini ifade eder (8). Jüpiter'in üç yıldırımı, geleceği şekillendiren güçler olan şansı, kaderi ve takdiri sembolize eder (8). Dinlerin çoğunda, tanrısallığın insanın bakışından gizlendiğini ve sonra aniden yıldırım çakmasının onu tüm etkin gücüyle bir anlığına ortaya çıkardığını görüyoruz. Logos'un karanlığı deldiği bu görüntü evrenseldir (9).*vajra*, hem 'yıldırım' hem de 'elmas' için Tibet sembolü, aynı zamanda dünya ekseniyle bağlantılıdır (22); ancak, haç veya çarmıh, basamaklar ve kurban kazığı, insanın yüce dünyaya olan özleminin sembolleriyse, yıldırım bunun tersini, yani daha yüksek olanın daha düşük olan üzerindeki etkisini ifade eder. Ayrıca, tüm maddi formların yok edicisi olan Şiva'nın (veya Siva'nın) üçüncü gözünden gelen bakışla da bağlantılıdır.

**Kaplan**Kaplanın kolayca uzlaştırılabilen iki yorumu sunulmuştur: 'Dionysos ile ilişkilendirilir ve öfke ve zalimliğin simgesidir' (8); 'Çin'de karanlığın ve yeni ayın simgesidir' (17). Çünkü karanlık her zaman ruhun karanlığıyla özdeştir ve Hinduların*tamas*ve genel sembolizmin içine giren

seviye ve ayrıca içgüdülerin temel güçlerinin dizginsiz ifadesini ifade eder. Şimdi, Çin'de kaplan, Afrika ve Batı kültürlerindeki aslanınkine benzer bir rol oynuyor gibi görünüyor: her iki hayvan da -ejderha gibi- iki farklı karakter üstleniyor -vahşi hayvan ve evcilleştirilmiş hayvan olarak. Kaplanın, doğruluk hizmetinde alegorik bir güç ve cesaret ifadesi olarak arkasında yatan şey budur. Beş efsanevi kaplan birlikte, kaos güçlerine karşı mekansal düzenin savunucuları oldukları ölçüde, Hristiyan geleneğindeki tetramorflarla aynı anlama sahip bir sembol oluştururlar. Kızıl Kaplan güneyde hüküm sürer, mevsimi yaz ve Elementi ateştir; Kara Kaplan kuzeyde hüküm sürer - mevsimi kış ve Elementi sudur; Mavi Kaplan Doğu'da, ilkbaharda ve bitki örtüsünün ortasında hüküm sürer; Beyaz Kaplan batıda, sonbaharda ve metallerin arasında baskındır; ve son olarak, Sarı Kaplan (güneş renginde) dünyada yaşar ve diğer tüm kaplanlar üzerinde hüküm sürer. Bu Sarı Kaplan, İmparator Çin'in kalbinde yer aldığı ve Çin dünyanın merkezinde yer aldığı için 'Merkez'de yer alır (13). Jung'un gösterdiği gibi, bu dördüncül bölünme artı beşinci Element olarak merkez, durum sembolizminde arketipal öneme sahiptir. Kaplan diğer hayvanlarla birlikte göründüğünde, sembolik önemi hiyerarşi içindeki hayvanların göreceli statüsüne göre değişir: örneğin, bir sürüngenle mücadele eden kaplan üstün ilkeyi temsil eder, ancak bir aslanla veya kanatlı bir varlıkla mücadele halindeyse bunun tersi geçerlidir.

**Zaman**Berthelot, zaman-örüntüsünün genellikle uzayın bölünmesinden kaynaklandığını ve bunun özellikle haftaya uygulandığını belirtmiştir (7). Gerçekten de, yedili düzenin zamana yansıtılmasına yol açan şey, Uzayın yedi Yönünün (yani, üç boyutun her biri için iki tane artı merkez) farkındalığıydı. Pazar -Dinlenme Günü- merkeze karşılık gelir ve tüm merkezler 'Merkez' veya İlahi Kaynak ile bağlantılı olduğundan, bu nedenle kutsal bir karaktere sahiptir. Dinlenme fikri, 'Merkez'in hareketsizliği kavramını ifade ederken, diğer altı Yön dinamik karakterdedir. Aynı zamanda, uzay ve zamanın 'Merkezi' de manevi bir öneme sahiptir. Elkin'in dediği gibi, 'Efsanevi çağın artık geçmişte kaldığı düşünülmemelidir: aynı zamanda şimdiki zaman ve gelecektir, bir dönem olduğu kadar bir durumdur.' Dairenin içindeki bu bölgeye, yani 'Merkez'e en katı anlamıyla karşılık gelen şey, uzaysızlık ve zamansızlık ya da biçimsel olmayan ya da kısaca 'gizemli hiçlik'tir ki, doğu düşüncesinde yeşimden yapılmış Çin diskindeki deliktir.*Pi*, cenneti temsil ediyor. Eliade'nin belirttiği gibi,*in illo tempore* her şey mümkündü—türler ve formlar sabit değildi, 'akışkandı'. Bu duruma geri dönüşün zamanın sona ermesi anlamına geldiğini belirtmeye devam ediyor (17). Zamanın—haftanın—

Uzay-örüntüsü kesinlikle terk edilmeli ve bunun yerine hem zamanın hem de uzayın aynı ilkenin sonucu olduğu fikri benimsenmelidir.

**Titanlar**Bunlar ilkel Doğanın vahşi ve evcilleştirilemez güçlerini ifade eder (15). Astrobiyolojik ve mitolojik zihin—haklı olarak—kaos hali ile karanlığın fatihi olan insan tarafından kozmik bir düzenin yaratılması arasında bir ara aşama olmadığı fikrini kabul etmeyi imkansız buldu. Tufan öncesi canavarlar ve Cromagnon öncesi İnsan, başlangıçta tanrılarla mücadele eden ve sonunda kahramanın —'gerçek insan'ın temsilcisi olan—elinde yenilgiye uğrayan muhteşem hayvanlar, Titanlar, devler ve Kikloplar olarak sezildi.*yani 'kitle insanı' değil, türün ve ruhun ilerici evriminin işareti olarak öne çıkan bireydir.*Bireyin psikolojisinde bu mit hâlâ canavarlar ve 'gölgelere' - 'karanlık' veya aşağı tarafa - gönderme yapan bazı diğer temel varlıklar biçiminde varlığını sürdürüyor. Calderón'un oyununun başlangıcı*Hayat bir rüyadır*bu açıdan semboliktir: mağara bilinçdışını temsil eder; özgürlüğünü kaybetmenin acısını çeken hapsedilmiş Kıbrıslı, oyun yazarının 'karanlık tarafını' temsil eder; onun daha aşağılık kısmı, entelektüel ve ahlaki disiplinlerle eğitilmiş 'bilinçli tarafının' sağlam yargısı ve irade gücü tarafından kontrol altına alınmış ve güçsüz kılınmıştır.

**Kurbağa**Kurbağa sembolünün ters ve cehennemsel yönü; yani sembolik anlam, olumsuz anlamda da olsa aynıdır. Ya da ezoterik düşüncenin geleneksel dilinin söylediği gibi: 'Ayrıca, kendilerine özgü bir emilim süreciyle astral ışığı parçalama görevi olan belirli hayvanlar da vardır. Bakışlarında büyüleyici bir şey vardır: onlar kurbağa ve basilisktir.'

**Mezar**Bedenin madde olarak (57), dönüşümün ve bilinçdışının (56) simgesidir. Ayrıca bazen genel bir türün anne ve dişil simgesidir.

**Meşale**Güneşle özdeşleşmiştir (14), aydınlatma yoluyla arınmanın sembolüdür. Herkül'ün Lerna hidrasına karşı kullandığı silahtır; ateşi yaraları dağlar. Birçok alegoride gerçeğin amblemi olarak geçer (15).

**Kule**Mısır hiyeroglif sisteminde kule, yüksekliği veya yaşamda veya toplumdaki genel seviyenin üzerine çıkma eylemini belirten belirleyici bir işarettir (19). Temel olarak, kule yükselişin sembolüdür. Orta Çağ boyunca, kuleler ve çan kuleleri gözetleme kulelerinin önemini taşıyordu, ancak aynı zamanda, seviye sembolizminin basit uygulamasıyla (maddi yükseklik manevi yükselişi ima eder), merdivenle aynı sembolizmi ifade ediyorlardı - dünyayı ve cenneti birbirine bağlıyordu. Kule sembolü, etrafı çevrili ve duvarla çevrili olduğu için semboliktir

Meryem Ana'nın, birçok alegorik tasarım ve litanide görülebileceği gibi (14). Kulede örtük olan yükselme veya tırmanma fikri, dönüşümü ve evrimi çağrıştırdığından, athanor (simyacıların fırını) tersine maddenin başkalaşımının bir yükseliş sürecini ima ettiğini belirtmek için bir kule şekline kavuşturuldu. Bu bağlamda genellikle bahsedilen bir diğer sembol, Perseus'un annesi Danae'nin hapsedildiği bronz kuledir (48). Son olarak, kule ile insan arasındaki analojiye işaret edeceğiz: tıpkı ağacın insan figürüne hayvanların yatay formlarından daha yakın olması gibi, kule de dikey olarak ayırt edilen tek yapısal formdur: en üst seviyedeki, neredeyse her zaman büyük boyutlu pencereler, insanın gözlerine ve zihnine karşılık gelir. Babil Kulesi'nin felaket ve zihinsel bozukluk getiren vahşi bir girişim olarak özel bir sembolik anlam kazanması bu anlamdadır (31). Ve aynı sebepten ötürü, Tarot'un on altıncı bilmecesi, yıldırımın çarptığı bir kulenin görüntüsüyle felaketi ifade eder. Ancak, kulenin sembolizminde ikili bir eğilim keşfetmek mümkündür. Yukarı doğru olan dürtüsüne derinleşen bir hareket eşlik edebilir; yükseklik ne kadar büyükse, temeller o kadar derindir. Nietzsche, yükseliş sırasında inişten söz etmiştir. Nerval (in*Aurelia*, daha doğrusu) kulenin sembolizmine atıfta bulunarak şöyle der: 'Kendimi, temelleri toprağa o kadar derin gömülmüş ve tepesi o kadar yüksek, göğe doğru bir kule gibi uzanan bir kulede buldum ki, tüm varlığım o kuleye tırmanıp inmekle tükenecek gibiydi.'

**Yıldırım Çarpmasıyla Kule Yıkıldı**Tarot destesinin on altıncı bilmecesi olan bu kart, tepesine (sembolik olarak başa eşdeğer) çarpan bir şimşek çakmasıyla yarı yıkılmış bir kuleyi gösteren bir alegoridir. Bu kule, Jachin ve Boaz olarak bilinen iki sütunun ilkiyle, yani bireysel güç ve yaşamın bir sembolü olarak tanımlanmalıdır. Yapının yaşayan bir insanın bir görüntüsü olduğunu vurgulamak için tuğlalar ten rengindedir. Düşen kule parçalarının önce bir krala, sonra da kulenin mimarına çarptığı gösterilmiştir. Alegorinin kötü imaları Akrep ile bağlantılıdır ve aşırı özgüvenin tehlikeli sonuçlarına -veya Babil Kulesi'nin ilgili sembolizmiyle gurur günahına- işaret eder. Megalomani, hayali fikirlerin çılgınca peşinde koşma ve dar görüşlülük bu sembolün bağlamını oluşturur (59).

**Oyuncaklar**Oyuncaklar ayartmanın sembolleridir. Diel'e göre, Yunan mitolojisinde Titanlar bebek Dionysos'a oyuncak teklif ettiğinde bu anlam ortaya çıkar (15). Benzer bir deneme, kahramanın tereddüt etmeden seçtiği bir kılıç da dahil olmak üzere mücevherler ve değerli eşyalar arasında bir seçim yapması istendiğinde Aşil'in de karşısına çıktı.

**Yamuk** Bu geometrik form, öküz başının şeklini, ilkel taş baltanın. Bu bir fedakarlık sembolüdür (50) ve ayrıca geometrik şekiller, analoji yoluyla, şekillerinin ne kadar düzenli olduğuna bağlı olarak mükemmellik dereceleri kavramlarını ifade etmelidir, bu nedenle düzensizlik veya anormalliktir. Düzenlilik ölçeği şu şekilde ilerler: daire, kare, yamuk, yamuk.

**Hazine**Hazine, altın renginin sembolizminin yüceltilmiş bir biçimini temsil eder, altının madeni paralar olarak yüceltilmesi ve dünyevi arzular tarafından yozlaştırılması anlamına gelmesine zıt olarak bir güneş niteliğidir (15). Mitlerde, efsanelerde ve halk hikayelerinde hazine genellikle bir mağarada bulunur; burada mağara fikrini, anne imgesi veya bilinçaltı olarak kucaklayan ve 'kaçamak hazineyi' içeren bir çift imge vardır. Bu, yaşamın temel gizemlerinden birine bir göndermedir (31) - Jung'un insan ruhundaki mistik 'Merkez' olarak adlandırdığı şeyden başka bir şey değildir*Kendim*, onu salt 'ego'dan ayırmak için. Hazine arayışına eşlik eden denemeler ve sıkıntılar, bir noktaya kadar, simyacıların dönüşüm arayışlarındaki deneyleriyle eşdeğer tutulabilir (32). Jung, kahramanın ancak acı dolu çabalardan sonra kazandığı hazinenin, içe dönüklüğün veya gerilemenin onu hapsettiği mağarada yeniden doğmuş olmasından başka bir şey olmadığını savunur. Kahraman, ana ilkeye bağlı kaldığı sürece kendisi ejderhadır, ancak anneden yeniden doğduğu sürece ejderhanın (ve dolayısıyla eski benliğinin) fatihi olur (31). Gerçekte, tüm çabalamalar ve tüm acılar ahlaki ilerleme yolundaki adımlardır. Ve birini diğerine eşitlemek mümkündür, çünkü Eliphas Lévi'nin -bizim görüşümüze göre haklı olarak- iddia ettiği gibi, 'acı çekmek çabalamaktır'. Onun sözlerinin doğruluğu, Rorschach'ın renk ve hareketin sırasıyla duygu ve aktivitenin ifadeleri olduğunu, benzer ama yine de zıt olan nicelikleri ifade ettiğini, sanki ruhun iki 'terazisi' olduğunu keşfetmesiyle doğrulanır. Ancak, iş ve acı, yalnızca bilinçli bir seçimden doğduğunda, öz-farkındalık, erdem ve üstünlük anlamında en derin anlamda ilerlemeye katkıda bulunur.

Mağaradaki ejderha aynı zamanda yedi gezegenin yedi kat kötülüğünü (yedi ölümcül günah gibi) temsil edebilirken, kahramanın silahları zaferi mümkün kılan tanrı vergisi güçlerdir. Ancak altın paralar ve örneğin şişkin bir cüzdan gibi diğer tüm türetilmiş kavramlar 'kolayca elde edilen hazineyi' (yani dünyevi arzuları, duyusal zevkleri, bencil bir sevgi olduğu sürece sevgiyi) ve sonuç olarak 'kolayca kaybedilen'i sembolize eder.

**Ağaç**Ağaç, geleneksel sembollerin en temellerinden biridir. Çoğu zaman sembolik ağaç belirli bir cinse ait değildir, ancak bazı insanlar örnek olarak bir türü seçmiştir.*mükemmellik*genel nitelikler. Böylece meşe Keltler için kutsaldı; dişbudak İskandinav halkları için; ıhlamur ağacı

Almanya; Hindistan'daki incir ağacı. Tanrılar ve ağaçlar arasındaki mitolojik çağrışımlar son derece sık görülür: örneğin, Attis ve çam; Osiris ve sedir; Jüpiter ve meşe; Apollon ve defne, vb. Bir tür 'seçmeli yazışma' ifade ederler (26, 17). En genel anlamıyla, ağacın sembolizmi kozmosun yaşamını ifade eder: tutarlılığı, büyümesi, yayılması, üretken ve yenileyici süreçleri. Tükenmez yaşamı temsil eder ve bu nedenle ölümsüzlüğün bir sembolüne eşdeğerdir. Eliade'ye göre, 'ölümsüz yaşam' kavramı, ontolojik olarak konuşursak, 'mutlak gerçeklik' anlamına gelir ve sonuç olarak ağaç bu mutlak gerçekliğin, yani dünyanın merkezinin bir sembolü haline gelir. Bir ağacın uzun, dikey bir şekli olduğundan, dünyanın merkezi sembolizmi bir dünya ekseni açısından ifade edilir (17). Kökleri yeraltında ve dalları göğe doğru uzanan ağaç, yukarı doğru bir eğilimi sembolize eder (3) ve bu nedenle merdiven ve dağ gibi 'üç dünya' (alt dünya: yeraltı dünyası, cehennem; orta dünya: yeryüzü; üst dünya: cennet) arasındaki genel ilişkiyi temsil eden diğer sembollerle ilişkilidir. Hristiyan sembolizmi ve özellikle Romanesk sanat—ağacın farklı dünyaları birbirine bağlayan bir eksen olarak birincil öneminin tamamen farkındadır (14). Ancak Rabanus Maurus'a göre, *Sacram Scripturam'daki Alegoriler*(46), aynı zamanda insan doğasını da sembolize eder (bu, makrokozmosun mikrokozmosla eşitlenmesinden kaynaklanır). Ağaç ayrıca Kurtuluş Haçı'na karşılık gelir ve Haç, Hıristiyan ikonografisinde sıklıkla Hayat Ağacı olarak tasvir edilir (17). Elbette, ağaçla ve dolayısıyla 'dünya ekseni' ile özdeşleştirilen Haç'ın dikey koludur. Dünya ekseni sembolizminin (Neolitik öncesi zamanlara kadar uzanan) daha ileri bir sembolik anlamı vardır: kozmosun merkez noktası. Açıkça, ağaç (veya haç) ancak oluşturdukları kozmosun merkezinde durursa üç dünyayı birbirine bağlayan eksen olabilir. Ağaç sembolizminin üç dünyasının, ağacın yapısının üç ana bölümünü yansıttığını belirtmek ilginçtir: kökler, gövde ve yapraklar. Ağacın dünya ekseni ve tükenmez yaşam sürecinin (büyüme ve gelişme) sembolü olarak genel önemi içinde, farklı mitolojiler ve folklorlar üç veya dört farklı anlam tonu ayırt eder. Bunlardan bazıları yalnızca temel sembolizmin yönleridir, ancak diğerleri sembole daha fazla zenginlik kazandıran bir inceliktir. En ilkel düzeyde, daha sonraki aşamalarda olduğu gibi kozmik ağaç ve İyilik ve Kötülük bilgisinin ağacı yerine, 'Yaşam Ağacı' ve 'Ölüm Ağacı' (35) vardır; ancak iki ağaç yalnızca aynı fikrin iki farklı temsilidir. *mazı*Doğu sanatında çeşitli biçimlerde sıklıkla bulunur. Görünüşte tamamen dekoratif—motif*ev*((merkez ağaç), birbirine bakan iki muhteşem varlık veya iki hayvanın arasına yerleştirilmiş, Mezopotamya'nın bir temasıdır

kökeni, hem Batı'ya hem de Uzak Doğu'ya Persler, Araplar ve Bizanslılar tarafından getirilmiştir (6). Romanesk dekorasyonda en çok vurgulanan şey Hayat Ağacı'nın labirent gibi yapraklarıdır (sembolik anlam değişmeden kalır, ancak Dolaşıklık teması eklenir) (46). 'Kozmik ağaç' sembolüyle ilgili önemli bir nokta, genellikle baş aşağı görünmesi, köklerinin cennette ve yapraklarının yeryüzünde olmasıdır; burada, gerçek ağaçlarla analojiye dayanan doğal sembolizm, yayılma doktrinlerinden türetilen içe doğru evrim fikrini ifade eden bir anlamla yer değiştirmiştir: yani, her fiziksel büyüme sürecinin ruhsal bir *opus*tersine. Böylece, Blavatsky şöyle der: 'Başlangıçta, kökleri Cennette üretildi ve tüm varlığın Köksüz Kökünden büyüdü. . . . Gövdesi büyüdü ve gelişti, Pleroma ovalarını geçti, önce zar zor farklılaşmış madde düzleminde, sonra da aşağıya doğru, karasal düzleme değene kadar gür dallarını çaprazlamasına fırlattı. Böylece . . . (onun) kökleri yukarıda ve dalları aşağıda olacak şekilde büyüdüğü söylenir' (9). Bu kavram, ağacın dallarının eter, hava, ateş, su ve toprak olduğu söylenen Upanişadlar'da zaten bulunur. İbrani geleneğinin Zohar'ında da 'Yaşam Ağacı yukarıdan aşağıya doğru yayılır ve tamamen güneş ışığıyla yıkanır' denir. Dante de göksel kürelerin desenini, kökleri (yani kökeni) yukarı doğru yayılan bir ağacın (Uranüs) yaprakları olarak tasvir eder. Diğer geleneklerde ise böyle bir tersine dönme gerçekleşmez ve bu sembolik yön dikey yukarı doğru büyümenin sembolizmine yol açar. İskandinav mitolojisinde Yggdrasil adı verilen kozmik ağaç köklerini cehennemin bulunduğu dünyanın tam çekirdeğine gönderir (*Voluspâ*, 19; *Grimnizm*, 31) (17).

Ardından İncil'deki iki ağaç sembolizmini ele alabiliriz. Cennette Hayat Ağacı ve iyilik ve kötülük bilgisinin ağacı vardı. Her ikisi de Cennet Bahçesi'nin merkezinde yer alıyordu. Bu bağlamda Schneider (50) şöyle diyor: 'Tanrı Hayat Ağacı'ndan Adem'e neden bahsetmiyor? Bunun nedeni ikinci bir bilgi ağacı olması mı yoksa Adem'in iyi ve kötü hakkındaki yeni bilgisiyle -bilgelikle- onu tanıyana kadar onun gözünden gizli olması mı? Biz ikinci hipotezi tercih ediyoruz. Hayat Ağacı, bir kez keşfedildiğinde ölümsüzlük bahşedebilir; ancak onu keşfetmek kolay değildir. Gılgamış'ın denizin dibinde aradığı ölümsüzlük otu gibi "gizlidir" veya Hesperides'in altın elmaları gibi canavarlar tarafından korunur. İki ağaç beklenenden daha sık görülür. Örneğin, Babil cennetinin Doğu kapısında Hakikat Ağacı ve Hayat Ağacı büyümüştür.' Ağacın iki katına çıkarılması sembolün temel önemini değiştirmez, ancak İkizler burcunun ikili doğasıyla bağlantılı daha fazla sembolik anlam ekler:

ağaç, iki sayısının sembolizminin etkisi altında, o zaman paralel yaşam ve bilme dünyalarını yansıtır (Hayat Ağacı ve Bilgi Ağacı). Sembollerde sıklıkla olduğu gibi, daha önce ana hatları çizilen genel ağaç sembolizmine dayanarak çok daha özel anlamlar geliştirilmiştir. İşte birkaçı: birincisi, üçlü ağaç. Schneider'e göre, Hayat Ağacı, Mars dağından (fenomen dünyası) daha yükseğe çıkmadığında, cenneti destekleyen bir sütun olarak kabul edilir. Üç kök ve üç gövdeden oluşur - ya da daha doğrusu, Mars dağının iki zirvesine (Janus'un iki yüzü) karşılık gelen iki büyük dala sahip tek bir merkezi gövde. Burada merkezi gövde veya eksen, iki ağaç sembolizminde ifade edilen ikiliği birleştirir. Ay yönünde, Hayat Ağacı'dır ve ayın fenomenler alemiyle özdeşleşmesini vurgular; güneş yönünde, bilgi ve ölümle (ki bunlar sembolizmde sıklıkla ilişkilendirilir) ilgilidir. İkonografide, Hayat Ağacı (veya çift veya üçlü ağacın ay tarafı) çiçek açmış olarak tasvir edilir; ölüm veya bilgi ağacı (veya çift veya üçlü ağacın güneş tarafı) kurudur ve ateş belirtileri gösterir (50). Psikoloji bu sembolik ikiliği cinsel terimlerle yorumlamıştır, Jung ağacın sembolik, biseksüel bir doğası olduğunu doğrulamıştır, bu aynı zamanda Latincede ağaç isimlerinin son eklerinin cinsiyetleri dişil olmasına rağmen eril olması gerçeğinde de görülebilir (31). Bu *bağlaç* kozmik ağacın birleştirici önemini doğrular. Diğer semboller genellikle ağaçla ilişkilendirilir, bazen gerçek durumlarla analoji yoluyla, bazen de psişik imgelerin ve projeksiyonların yan yana getirilmesiyle. Ortaya çıkan bileşik sembolizm elbette daha zengin ve daha karmaşıktır, ancak aynı zamanda daha spesifiktir ve sonuç olarak daha az kendiliğindendir ve daha az kapsamlıdır. Ağaç sıklıkla üzerinde büyüdüğü kaya veya dağla ilişkilendirilir. Öte yandan, göksel Kudüs'te bulunan Hayat Ağacı, on iki meyve veya güneş şekli (belki de Zodyak sembolleri) taşır. Birçok imgede, güneş, ay ve yıldızlar ağaçla ilişkilendirilir, böylece kozmik ve astral karakteri vurgulanır. Hindistan'da, üç güneşi olan üçlü bir ağaç, Trimurti'nin imgesi; ve Çin'de Zodyak'ın on iki güneşi olan bir ağaç buluruz (25). Simyada, ayları olan bir ağaç, ay *opus*(Küçük İş) ve güneşleri olan ağaç güneş *opus*(Büyük İş). Yedi gezegenin (veya metallerin) işaretlerini taşıyan ağaç, tüm farklılıkların ortaya çıktığı ilk maddeyi (protohyle) temsil eder. Yine simyada Bilgi Ağacı'na *felsefe ağacı*( evrimin veya bir fikrin, mesleğin veya gücün büyümesinin sembolü). 'Filozofların ağacını dikmek' yaratıcı hayal gücünü harekete geçirmekle eşdeğerdir (32). Bir diğer ilginç sembol ise efsanevi deniz kralıyla ilişkili olan 'deniz ağacı' veya mercandır. Çeşme, ejderha ve yılan da sıklıkla ağaçla ilişkilendirilir. Bosch'un LVII sembolü *Ars Sembolika*

Hesperides ağacının yanındaki ejderhayı gösterir. Seviyelerin sembolizmi açısından, dikey bir analoji ölçeği oluşturmak mümkündür: ejderhalar ve yılanlar (ilkel güçler) köklerle ilişkilendirilir; aslan, tek boynuzlu at, geyik ve yükselme, saldırganlık ve nüfuz etme fikirlerini ifade eden diğer hayvanlar gövdeye karşılık gelir; ve kuşlar ve gök cisimleri yapraklarla ilişkilendirilir. Renk karşılıkları şunlardır: kökler/siyah; gövde/beyaz; yapraklar/kırmızı. Ağacın etrafına dolanmış yılan, başka bir sembolü, spirali tanıtır. Dünya ekseni olarak ağaç, ortaya çıkan dünyayı karakterize eden döngü dizisiyle çevrilidir. Bu, Altın Post'un asılı olduğu ağacın dibinde gözleyen yılan için geçerli bir yorumdur (25). Psikolojik imalarla dolu bu tür sembol çağrışımlarına dair sonsuz sayıda örnek alıntılanabilir. Halk masallarında son derece sık görülen bir diğer tipik sembol kombinasyonu, 'şarkı söyleyen ağaç'tır. *Passio S. Perpetuae XI* (Cambridge, 1891) St. Perpetua ile birlikte şehit olan St. Saturius'un şehitliğinin arifesinde 'ölümlü bedeninden sıyrılıp dört melek tarafından doğuya taşındığını' rüya gördüğünü okuruz. Hafif bir yamaçtan tırmanarak en güzel ışıkla yıkanmış bir noktaya ulaştılar: önümüzde açılan Cennet'ti, diye ekler, 'güller ve diğer birçok çiçek açan ağaçlarla dolu bir bahçe gibiydi; selvi kadar uzun ağaçlar, şarkı söylerken' (46). Kurban kazığı, arp-lir, ölüm gemisi ve davul, hepsi de öteki dünyaya giden yol olarak görülen ağaçtan türetilen sembollerdir (50) (Resim XXIX). Gershom G. Scholem, *Kabala'nın Kökenleri*, hiyerarşik, dikey yapılarla bağlantılı olarak ağacın sembolizminden bahseder (örneğin, burada geliştiremeyeceğimiz bir tema olan Kabbala'nın 'sefirot ağacı'). Orta Çağ boyunca yaygın bir sembol olan 'Porfir ağacı'nın benzer bir yapıya sahip olup olmadığını kendine sorar. Her durumda, *Ağaç elementalis* Gövdesi kadim zamanı simgeleyen Raymond Lull'un (1295) *madde* Yaratılışın veya *hyle* ve dalları ve yaprakları dokuzunu temsil eder *kazalar*. On rakamı, sefirottakiyle aynı çağrışımı taşır; 'sayılarla belirlenebilen tüm gerçeklerin toplamı'.

**Ağaçlar ve Çiçekler** Çin sembolizminde, genellikle uzun ömürlülüğü ve doğurganlığı sembolize ederler. En popüler olanlar bambu, kiraz ağacı ve çamdır, üçü de her daim yeşil olduğu için 'üç arkadaş' olarak adlandırılırlar. Resimde sıklıkla birlikte görünürler (2).

**Üçgen** Üçlü'nün geometrik görüntüsü ve sayıların sembolizminde üç sayısına eşdeğerdir. En yüksek anlamıyla Üçlü'yü ilgilendirir. Tepe noktası en üstte olacak şekilde normal konumunda aynı zamanda ateşi ve her şeyin daha yüksek birliğe doğru özlemini sembolize eder - genişlemeden (tabanla işaret edilen) genişlememeye (tepe noktası) veya

Köken veya Işınlama Noktası. Cusa'lı Nicholas, üçgenin kesik (tepesi olmadan) olarak simyacılara hava sembolü olarak hizmet ettiğini; ters (tepesi aşağıyı gösterecek şekilde) olarak suyun sembolü olduğunu; ve ters ancak ucu kesilmiş olarak, toprağın sembolü olduğunu söyledi. Biri normal konumda ve diğeri ters (sırasıyla ateşi ve suyu temsil eden) olmak üzere iki tam üçgen, altı köşeli bir yıldız (Süleyman'ın mührü olarak adlandırılır) oluşturacak şekilde üst üste bindirildiğinde insan ruhunun bir sembolü oluşturur. Boynuzlarla taçlandırılmış bir üçgen, Kartacalıların Tanit (veya Tanith) sembolüydü (12).

**Üç dişli mızrak**Trident veya üç uçlu mızrağın çeşitli yorumları, Eliade'nin başlangıçta deniz canavarlarının dişlerinin bir temsili olduğu yönündeki önerisinden (17) aşağıda tartışacağımız Diel'in açıklamasına kadar uzanmaktadır. Neptün ve Şeytan'ın bir niteliğidir. Bayley'e göre, haçın bozulmuş bir biçimidir (4), uyarlanmıştır, yani kötü bir karakteri ima edecek şekilde. Daha kesin olarak, normalde bir tanesinin yeterli olacağı yerde üç üyeye veya parçaya sahip olan her araç, nesne veya varlık, sembolik gücünün veya potansiyelinin üç katına çıkmasını gerçekleştirir (8). Bu, Zimmer'in tridentin üçlü düşmanlığı ifade ettiğine dair yorumuyla doğrulanmaktadır. Üçüncü nokta, Yıkıcı Şiva'nın (veya Siva) üçüncü gözüne çok iyi karşılık gelebilir, çünkü trident de bu tanrının bir niteliğidir. Tridentin Romalıların silahı olması*retiarius*son derece önemlidir, çünkü kullandığı ağ onu Uranüs tanrısına bağlarken, kılıcı ise*mirmillo*gladyatör, kahraman, güneş oğlunu ima eder. Bu nedenle, üç çatallı mızrak, elinde*retiarius*, güneş oğlunun benzersiz kahramanlığına karşıt olarak arkaik, babacan bir gücün bir niteliği gibi görünüyor. Ahlakçı yaklaşımıyla Diel, üç çatallı mızrağın olumsuz imasını mantıksal sonucuna taşıyarak, beslenme veya korunmanın (sahip olma, mülkiyet ve otoriteye dönüştürülmüş) üç 'hayati dürtüsünün' sapkınlığına karşılık gelen üçlü günahı sembolize ettiğini öne sürüyor; üreme (şehvet); ve maneviyat veya evrim (olumsuz yönüyle kibir haline gelir). Dolayısıyla bilinçaltının ve günahın tanrısının bir niteliğidir - alemi canavarların ve temel yaşam biçimlerinin meskeni olan Neptün. Üç çatallı mızrağın üçlü karakteri, Cerberus'un veya üç biçimli Hekate'nin üç başıyla karşılaştırılabilir olan 'Üçlü Birliğin cehennemi bir kopyasıdır' (17). Öte yandan, üç çatallı mızrağa olumlu bir yorum da atfedilmiştir; Charles Ploix, *Doğa ve Tanrı*, onu su kehanetinde kullanılan asa ile ilişkilendirir (2), ancak bu yorum biraz şüpheli temellere dayanıyor gibi görünüyor. Peder Heras'a göre, üç çatallı mızrak, proto-Hint döneminde, tanrının bir niteliğiydi.

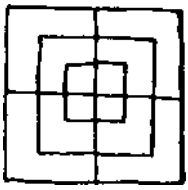
**Üç biçimli**Servius'a göre, üç başıyla doğum, yaşam ve ölüme başkanlık eden Hekate'nin ikinci adı (geçmişi, bugünü temsil eder)

ve gelecek). Bu, üçlülük veya üçlü birlik ilkesinin teratolojik bir uygulamasıdır (8). Önem bakımından benzer olan *Trimurti* (Brahma, Vişnu ve Şiva tarafından oluşturulmuş) yaratma, koruma ve yıkımı kucaklayan (60). Üçlü biçimli sembolizm, gücü kutsallık, bilim ve silahlı kuvvet olarak tasvir etmesinde üçlü biçimlerin genel sembolizmine uygundur ve bu da ruh, zeka ve canlılıkla açıkça örtüşmektedir (28).

**Üçlü Muhafaza** Louis Charbonneau-Lassay'a göre çeşitli biçimlerden oluşan şematik bir desen (üç kare veya eş merkezli daireler, her ikisinin kombinasyonları veya çokgenlerle kombinasyonlar) *L'Ésotérisme de quelques symbolleri géométriques chrétiens*, insanın üçlü veya üçlü yapısını sembolize eder: beden, ruh, tin; veya dünyanın: fiziksel evren, anlaşılabilir veya entelektüel evren, ruhsal veya aşkın evren. Kareler biçimindeki bu sembol, Druid veya Gallo-Romen dönemine kadar uzanan Suèvres (Orléannais, Fransa) gibi bazı stellerde kazınmış olarak bulunmuştur. Benzer semboller, Merovenj dönemine atfedilen kemikte kazınmış olarak bulunmuştur ve *grafiti* Chinon kalesindeki Tapınak Şövalyeleri'nin (1308). 14. ve 15. yüzyıllardaki İngiliz madeni paralarının arka yüzü ve Kastilya 'anagram' madeni paralarının ön yüzü, desen ve belki de önem açısından üçlü muhafazalardır.

**Üçayak** Dontenville bunu bir güneş sembolü olarak görüyor, çünkü dairesel bir tepesi var ama üç desteğin de güneşe karşılık geldiği söylenebilir.

Üçlü muhafaza



üç güneş 'anları' - doğuş, zirve ve batış (16). Üç bacağın bir araya gelerek bir tür gamalı haç oluşturması olan triskeles'in sembolik figürü, Dontenville'e göre anlam olarak benzerdir (16), ancak Ortiz bunun 'hızlı hareket'i ifade ettiğini ileri sürer (41).

**Zafer** Zafer sembolleri güç sembolleri ile ilişkilidir. Ayrıca, sergileme ve yüceltme unsurları vardır; ve böylece dikeylik, yükseliş ve ışıltı sembolleri ve güneş sembolleri (taç, palmiye, altın, mor, savaş arabası, beyaz atlar, basamaklı tapınaklar) ile bağlantılı hale gelirler. Muhtemelen Romalılar, zafer sembolizminin en mükemmel biçimini kendi yüceltmeleri için yaratmışlardır. *imparatorlar* ve Sezarlar. Lejyonların ve kohortların mızrak ucunda bir kartal veya anka kuşu bulunan standartları, zafer sembollerinin bir başka örneğidir.

Translated from English to Turkish - www.onlinedoctranslator.com



**Trompet**Metal bir enstrüman olduğu için, ateş ve su Elementlerine ve ayrıca Mars'ın ikiz tepeli Dağı'na karşılık gelir. Metal enstrümanlar soylulara ve savaşçılara aittir, oysa ahşap enstrümanlar vadi ile olan ilişkilerinden dolayı daha çok sıradan halk ve çobanlarla ilişkilidir (50). Trompet, şöhret ve şan özlemini sembolize eder (8). Öte yandan, boynuz, şekli nedeniyle hayvan boynuzunun sembolizmiyle bağlantılıdır (50).

**Tunik**Pelerin, kişiliğin dış sınırlarını veya Jungcu kişiliği saran 'maskeyi' sembolize ederken;*Kendim*, tunik benliği veya ruhu, yani ruhla en doğrudan temas halinde olan bölgeyi ifade edebilir. Turuncu renkli bir tunik giymiş bir birey 'ateşlidir', çünkü turuncu ateş ve tutkuyu simgeleyen renktir. Herkül'ün yanarak ölümüne neden olan Nessus'un tuniği de aynı renkteydi. Tüniğin (veya bir giysinin) delikleri veya yırtıkları yara izlerine eşdeğerdir ve ruhtaki yaraları simgeler. Turuncu renkli tunikle ilgili olarak Zimmer, Hindistan'da bunun suçluların korkunç suçlar nedeniyle ölüme mahkûm edildiklerinde giydikleri giysi olduğunu anlatır (60).

**Kaplumbağa**Kaplumbağanın çeşitli anlamları vardır ve bunların hepsi organik olarak ilişkilidir. Uzak Doğu'da önemi kozmik bir imadır. Chochod'un gözlemlediği gibi: 'İlkel kaplumbağanın, tepesi yuvarlatılmış bir kabuğu vardır ve bu kabuk,

Doğu imajı kaplumbağanın.

cenneti gönderdi ve altındaki kare dünyayı temsil ediyor' (13). Nijeryalı Zenciler için dişi cinsel organını çağrıştırıyor (12) ve aslında şehvetin bir simgesi olarak kabul ediliyor. Simyada '*kafası karışık büyük adam*' (32). Bu farklı anlamlar, yine de, ortak bir şeye sahiptir: her durumda, kaplumbağa maddi varoluşun bir simgesidir ve aşkınlığın herhangi bir yönünün simgesi değildir, çünkü kare ve dairenin bir kombinasyonu olduğu yerde bile, yaratıcı güçlere veya Köken'e değil, hatta ışınlayan Merkez'e değil, tezahür eden dünyanın biçimlerine atıfta bulunur. Yavaşlığı göz önüne alındığında, bir dereceye kadar hızlı veya süreksiz olan ruhsal evrimin aksine doğal evrimi simgelediği söylenebilir. Kaplumbağa aynı zamanda uzun ömürlülüğün de bir simgesidir. *Hipnerotomachia Poliphili*(s. 79) bir elinde bir çift açılmış kanat ve diğer elinde bir kaplumbağa tutan bir kadını tasvir ediyor. Birinin diğeriyle dengelenmesi

Diğeri kaplumbağanın kanatların ters çevrilmiş hali olduğunu öne sürer; yani kanatlar ruhun yükselmesini ifade ettiğinden, kaplumbağa simyanın sabit elementini ifade ederdi, ancak sadece olumsuz yönüyle. Kısacası, şişkinlik, içe dönüklük, belirsizlik, yavaşlık, durgunluk ve son derece yoğun materyalizm vb. anlamına gelirdi. Belki de bu, Moreau'nun resmindeki kaplumbağaların açıklamasıdır *Orfeus* rahatsız edici olumsuzluklarıyla.

**Kumru** İnsanlar arasında sadakat ve sevginin simgesi (8). Birçok alegoride bulunur ve bazen güvercinle karıştırılır.

**On iki** Kesin olarak, tüm sayılar arasında, on iki kapsam olarak en geniş olanıdır, çünkü Tarot formülleri on birlik iki grup ve on dörtlük dört grup içerir, ancak bu sayıların bileşenlerinin arketipal bir önemi yoktur. Miktarın iki temel prototipinin üç ve dört sayıları (sırasıyla dinamizm veya içsel maneviyat ve istikrar veya dışsal aktivite anlamına gelir) olduğu göz önüne alındığında, bunların toplamının ve çarpımının önem bakımından bir sonraki iki sayıyı verdiği ileri sürülebilir: yedi ve on iki. İkincisi geometrik on ikigene karşılık gelir; ancak sembolik anlamları pratik olarak aynı olduğundan daire ile de ilişkilendirilebilir. Bu nedenle, daire veya döngüye dayalı sistemler veya desenler son sınır olarak on ikiyi kullanma eğilimindedir. Yapılar ilk başta on ikiden az öğeden oluşsa bile, daha sonra örneğin müzikte yedi notalı modal gamın Arnold Schoenberg okulunun on iki notalı sistemine dönüştüğü gibi, on ikinin üstün sayısına doğru eğilim gösterirler. Diğer örnekler şunlardır: saat kadranındaki on iki saat; yılın on iki ayı; birçok mitolojinin on iki büyük tanrısı, yedi gezegenin bir tür güçlendirilmesi olarak; ve rüzgar gülünün işaretleri (Eurus, Solanus, Notus, Auster, Africus, Euroauster, Zephyrus, Stannus, Ireieus, Boreas, Aquilo, Volturnus'a karşılık gelir). Tüm bu örnekler, o zaman, on iki desen üzerine kurulmuş bir düzenin varlığını kanıtlar, bu düzen ya 'dış' veya dörtlü koşullu desenin 'iç' üç parçalı bölümüne ya da 'iç' ve gerçek üçlü desenin 'dış' dört parçalı bölümüne ayrılabilir. Vedik Hintliler için, kışın on iki orta günü (Noel'den Epifani'ye kadar) tüm yılın bir imgesi ve kopyasıydı; ve Çin'de de benzer bir gelenek vardır (17). Bizim görüşümüze göre, Zodyak sembolizmi, on iki sayısına dayanan tüm bu sistemlerin kökünde yatar, yani dört Elementin üç farklı şekilde (seviye veya derece) ortaya çıkabileceği ve on iki bölüm verebileceği fikri. Saint-Yves'in, sembolik gelenek çizgisindeki insan grupları arasında, 'en yüksek ve gizemli merkeze en yakın olan dairenin, yüce inisiyasyonu (yetenekler, erdemler ve bilgi) temsil eden on iki bölümden oluştuğu' sosyolojik sonucuna varmasının nedenleri bunlardır.

kenar) ve diğer şeylerin yanı sıra Zodyak'a karşılık gelir. Guénon (yukarıdakileri alıntılayan) on iki formülün Dalai Lama'nın 'dairesel konseyinde' ve (on iki havariden tamamen ayrı olarak) Yuvarlak Masa'nın efsanevi şövalyelerinde ve Fransa'nın tarihi On İki Lord'unda bulunabileceğini ekler. Benzer şekilde, Etrüsk devleti on iki küçük devlete bölünmüştür; ve Romulus on iki liktör yaratmıştır (28).

**Alacakaranlık**(veya**Yarı ışık**) Sabahın veya akşamın yarı ışığı, zıtlıkları birleştiren ve ayıran bir çifti aynı anda temsil eden bir ikilik sembolüdür. Frazer, ilginç bir efsanevi stratejiyi somutlaştıran bir Hint efsanesini anlatır: 'Indra, iblis Namuci'ye onu ne gündüz ne de gece öldürmeyeceğine yemin etti. . . . Ama onu sabah alacakaranlığında öldürdü' (21). Yarı ışık, tanım eksikliği ve belirsizlik ile karakterize edilir ve bu nedenle Asılmış Adam'ın veya gök ile yer arasında asılı duran herhangi bir nesnenin uzay sembolizmiyle yakından ilişkilidir. Akşam ışığı Batı ile ilişkilendirilir ve ölümün yerini sembolize eder. Dontenville, bu nedenle Perseus'un Gorgon'un kafasını arayışında batıya gitmesinin tesadüf olmadığını öne sürer. Aynı şey, Hesperides bahçesine yaptığı yolculukta Herkül için de söylenebilir, çünkü gün batımının yeri ve zamanı bir döngünün sonunu (Balık burcuna karşılık gelir) ve bir diğerinin başlangıcını ima eder. Efsaneye göre, Merlin güneşi Tombe Dağı'na gömdü. Kral Arthur Batı'da ölümcül şekilde yaralandı ve orada Morgana Perisi (bir isim olan*Sabah*—sabah) (16).

**İkizler**Temsillerde*kurbanlık mithriacum*, iki dadophori, Cautes ve Cautopates, çok sık gösterilir, birinin meşalesi yukarıyı, diğerininki ise aşağıyı gösterir: biri yanar, diğeri sönmüştür. Cumont, bunların yaşam ve ölümü simgelediğini düşünür. Bazen bir dadophorus'un başı boğa, diğerinin akrep başı olur ve bu da Cumont'un sonucunu doğrular. Ayrıca güneşin iki temel yönünü de simgelerler: dönüşümlü olarak ortaya çıkması ve kaybolması - gündüz ve gece (31). İlkel geleneklerin ve daha gelişmiş kültürlerin mitolojilerinin dikkatli bir şekilde incelenmesi, çoğunun Vedik Asvinler (veya Ashwinler), Mitra ve Varuna, Liber ve Libera, Romulus ve Remus, İsis ve Osiris, Apollo ve Artemis, Castor ve Pollux, Amphion ve Zethus veya Arion ve Orion gibi ikizlerin sembolünü içerdiği sonucuna varmamızı sağlamıştır. Bazı durumlarda üçüncü bir figürün (kardeş veya kız kardeş) eklenmesi, örneğin Castor ve Helen veya Osiris ve Set gibi, daha fazla çağrışımlara izin verir. Bunlar her zaman ölümsüz bir babadan ve ölümlü bir anneden doğan efsanevi varlıklardır. Ebeveynlerinin ilgili özellikleri - dağların ikiliğiyle manzara sembolizminde ifade edilmiştir.

tain (cenneti temsil eder) ve vadi veya su (dünyayı temsil eder) yavrularında kaynaşmış değil, ayrıdır. Bu nedenle, bir kardeş vahşi bir avcı, diğeri barışçıl bir çoban olabilir (50). Özetle, bu varlıklar genellikle iyiliksever tanrılardır (17). Totemizmin veya hayvansal sembolizmin etkisiyle, oldukça sık hayvanların sembolik kılığında görünürler: kuşlar olarak (35) - yumurtlayan insan doğumunun miti bunun paralel bir tezahürüdür; veya aslanlar olarak (yani, vahşi aslan ve evcil aslan veya gece ve gündüz) (4); veya atlar olarak, biri beyaz veya kestane, diğeri siyah. İkiz Kızılderili Ashwin'ler (veya Asvin'ler) bu son formda, biri ışıkta diğeri karanlıkta, sanki çektikleri araba alacakaranlığın sınırında sürekli koşuyormuş gibi tasvir edilir. Ancak en yaygın olarak ikizlerden biri insanın ebedi tarafını, göksel babasından mirasını (bir yansıması olarak)*hieros oyun*), veya kısaca, ruhu ve diğer ikiz ölümlü tarafı gösterir (40). Ancak, aynı zamanda iyi ve kötünün dengeleyici ilkelerini sembolize ederler ve bu nedenle ikizler ölümlü düşmanlar olarak tasvir edilir. Bu, Mısır'daki Osiris ve Set mitinin ve Pers'teki Ahuramazda ve Angramainyu (veya Ahriman) mitinin ve İrokua'daki Hawneyn ve Hanegoasegeh mitinin ve Slav'daki Bielbog ve Chernobog (veya Zcernoboch) ('beyaz tanrı' ve 'kara tanrı') mitinin arkasında yatan şeydir (35). Yaşam ilkesi genellikle kötülükle bağlantılı olduğundan, iyilik ilkesi çileci maneviyata geri dönmek zorundadır; bundan, ölümsüzlüğe ulaşmak için 'Kendini inkar et' ilkesini kabul etmenin esas olduğu sonucu çıkar. Hindistan'da, bu ikilik tam olarak iki isimde örneklenmiştir*Atman*(veya bireysel ruh) ve*Brahman*(dünya-ruh); bir noktaya kadar, eğilim olarak panteisttirler. Friedrich Nietzsche, İnsanın ruhsal özünün kurtuluşu için gerekli olan bu kısmi olumsuzlamada ima edilen mistik mesajı şu öğüdüyle tam olarak tanımlamıştır: 'Üzerinizde en ağır olanı uçuruma atın. İnsan unutsun. . . . Unutma sanatı ilahidir. Kendinizi yükseltmek istiyorsanız - kendiniz yükseklikler arasında oturmak istiyorsanız, üzerinizde en ağır olanı denize atın'; yine de Nietzsche, bir Batılı olarak, benlikten kaçmayı başaramaz.

**Bükülmüş Şekiller**Bunlar, şekil ve önem bakımından normdan saptıkları ölçüde (örneğin, normal şeklin düz veya kavisli olması gibi) sembolik anormalliklerin geniş grubuna girerler.

# Sen

**Şemsiye**Bu sembol, belirli halkların hükümdarlarının güneş amblemi olan güneş gölgesiyle her zaman ilişkilidir. Ancak mekanizması ona fallik bir anlam kazandırma eğiliminde olmuştur. Bu nedenle ve koruma ve yas çağrışımları nedeniyle bir baba sembolüdür (42).

**Su perileri**Su perileri veya undinler, sembolik olarak sirenlerin tersidir: ikincisinde, vücutlarının balıksı kısmı sular (ve ay) ile kadın arasındaki ilişkiye atıfta bulunur; undinlerde sembolize edilen şey suların dişil veya tehlikeli doğasıdır. Krappe, bu perilerin genellikle nehirlerin, göllerin ve sellerin hainliğini temsil ettikleri ölçüde kötü olduklarını belirtir.

**Tekboynuz**İffetin sembolü ve ayrıca kılıcın veya Tanrı sözünün amblemi (20, 4). Gelenek genellikle alnından tek bir boynuz çıkan beyaz bir at olarak sunar, ancak ezoterik inanca göre beyaz bir gövdesi, kırmızı bir başı ve mavi gözleri vardır. Efsaneye göre takip edildiğinde yorulmaz, ancak bir bakire yaklaştığında uysalca yere düşer (59). Bu, onun yüceltilmiş seksin sembolü olduğunu düşündürmektedir. Çin'de, Ch'i-lin olarak bilinen hayvan bazı yazarlar tarafından tek boynuzlu atla özdeşleştirilirken, bazıları ise iki boynuzu olduğu için buna itiraz etmektedir. Yüksek rütbeli ordu subaylarının bir özelliği ve dürüstlük ve yüksek doğumun bir amblemidir. Derisi beş renkten oluşur - kırmızı, sarı, mavi, beyaz ve siyah; çığlığı çan sesine benzer. Efsaneye göre bin yıl yaşadığı ve hayvanların en asili olduğu söylenir (5). Jung, psikoloji ve simya arasındaki ilişkiler üzerine yaptığı çalışmada, bu muhteşem hayvanın birçok yönünü incelemiş ve genel olarak, tek bir kesin sembolik karaktere sahip olmadığı, bunun yerine kılıç balığı veya belirli ejderha türleri gibi hem gerçek hem de muhteşem tek boynuzlu hayvanları kapsayan birçok farklı çeşidi olduğu sonucuna varmıştır. Tek boynuzlu atın zaman zaman beyaz bir güvercine dönüştürüldüğünü belirterek, bir yandan ilkel canavarlarla ilişkiliyken, diğer yandan da*ruh mercurialis.*Autunlu Honorius'un şu sözlerini aktarıyor:*Speculum de Mysteriis Ecclesiae*, şöyledir: 'Sadece bir boynuzu olan çok vahşi hayvana tek boynuzlu at denir. Onu yakalamak için bir bakire bir tarlaya bırakılır; hayvan daha sonra ona gelir ve yakalanır, çünkü kucağında yatar. Mesih bu hayvanla, yenilmez gücü ise boynuzuyla temsil edilir.

Bakire'nin rahminde, avcılar tarafından yakalanmıştır; yani, onu sevenler tarafından insan biçiminde bulunmuştur.' Ancak, Antik Çağ'da tek boynuzlu at, zaman zaman belirli kötü özelliklerle ortaya çıkar.*Fizyolog Graecus*'ayaklı, tek boynuzlu ve insanlara karşı kötü niyet besleyen bir hayvan filosu' olduğunu belirtir. Jung'un gözlemlediği gibi, Kilise tek boynuzlu atın bu olumsuz yanını tanımaz. Öte yandan, simyacılar, tek boynuzlu atın ikircikli imalarından yararlanarak onu sembolize ettiler.*Canavar Hermafrodit.* Doğada var olmayan bu sembolik varlığın evrenselliği gerçekten şaşırtıcıdır; örneğin Vedalarda öyledir. İkonografisi açısından, Paris'teki Cluny Müzesi'ndeki 15. yüzyıl duvar halıları özel ilgi çekicidir; bunlarda çizimler vardır*Licorne'lu Kadın*(32).

**Vazo**Tüm bu semboller gibi, dişil şeylerin dünyasına karşılık gelen bir sınırlama sembolü. Beyaz bir zambakla ilişkilendirilen altın veya gümüş küp, dini ikonografide Meryem Ana'nın en sevilen amblemidir. Kapaklı küp, Çin Budizminde iyi şansın sekiz ambleminden biridir ve Birlik'i veya doğum ve ölüme galip gelen yüce zeka durumunu ifade eder (5).

**Aletler**Genel olarak konuşursak, sembolik önemleri, pratik ve faydacı işlevlerinin manevi düzleme basit bir şekilde aktarılması anlamına gelir (56). İkincil çıkarımlar, aletin özel şekli, malzemesi ve rengi tarafından tetiklenir.

# V

**Vadi**Manzara sembolizmi içinde, alçakta yer aldığı için deniz seviyesinde yer aldığı düşünülen vadi, tüm yaratılışın gelişimi ve tezahür dünyasındaki tüm maddi ilerleme için uygun olan tarafsız bir bölgeyi temsil eder. Kendine özgü doğurganlığı, çölün (sembolik olarak bir arınma yeri), okyanusun (yaşamın kökenini temsil eder ancak insanın varoluşuyla ilişkili olarak kısırdır) ve dağın (karlar ve münzevi, tefekkür hayatı veya entelektüel aydınlanma ile karakterize edilen bölge) doğasıyla tezat oluşturur. Kısacası, vadi yaşamın kendisinin sembolüdür ve çoban ve rahibin mistik meskenidir (51).

**Vazo** Mısır hiyeroglif sisteminde bu belirleyici bir işarettir Nu'ya (veya Nun veya Nou'ya) karşılık gelen, dinlenme, içkinlik ve kabul tanrısı (19), 'Dolu vazo' Yaşam Bitkisi ile ilişkilendirilir ve doğurganlığın bir simgesidir (17). Beyaz zambaklarla dolu altın vazo veya kap, Meryem Ana'nın ortak simgesidir.

**Kasa**Leo Frobenius'a göre, tarih öncesi ve tarih öncesi düşüncede, her tonoz gök tanrısının yer tanrıçasıyla birleşmesini temsil eder. İki tanrının ayrılması boşluğu yarattı (22).

**Bitki örtüsü**Bitki örtüsü, her türlü biçimiyle, iki ana çıkarıma sahiptir: birincisi, yıllık döngüsüyle ilgilidir, buradan kış ve bahar düzenini izleyen ölüm ve diriliş sembolizmi gelir; ikincisi, bereket ve doğurganlıkla bağlantılı olarak önemini ortaya çıkaran bolluğudur. Bitki örtüsü ayinleri birçok farklı bölgede ve Karnaval'dan (Karnaval-gelgiti) Aziz John bayramına (24 Haziran) kadar değişen tarihlerde kutlanır (17). Her durumda amaç, kozmik güçleri yaşamın yıllık yenilenmesini sağlamaya devam etmeye teşvik etmektir.

**Araçlar**Çeşitli eski ve modern araçlar, savaş arabasının temel sembolünün bozulmuş halleridir. Bazı bireysel özelliklere sahip olanlar varoluşun kendisiyle bağlantılıdır; karakter olarak genel olanlar ise kolektif hayata aittir (56). Jung'a göre, ortaya çıkan belirli araç türü, bireyin karakteristik hareketiyle (canlı veya yavaş, düzenli veya düzensiz) veya iç yaşamının veya zihninin karakteriyle veya fikirlerinin kendisine ait mi yoksa ödünç mü olduğuyla vb. ilgilidir (32). Her araç, bedenin (zihin ve düşünce dahil) veya başka bir deyişle varoluşsal yönüyle ruhun bir ifadesidir. Bu nedenle, sembolik bakış açısından, hayal gücünde veya rüyalarda yanan bir savaş arabası veya araba görmek, turuncu renkli bir tunik giymiş bir adamın vizyonuyla aynı öneme sahiptir (turuncu ateşin rengi olduğundan).

**Peçe**Örtü, kumaşların genel sembolizmine katılmanın yanı sıra, gerçeğin veya tanrılığın belirli yönlerinin gizlenmesini ifade eder. Guénon, 'ortaya çıkarmak' fiilinin ('yeniden örtmek') çift anlamına dikkat çeker; bu, örtüyü geri çekmek veya tekrar bir örtüyle örtmek anlamına gelebilir. İncil bize, Musa'nın Sina Dağı'ndan indiğinde 'yüzünün derisinin parladığını' ve böylece insanlarla konuşurken yüzünü bir örtüyle örtmek zorunda kaldığını söyler çünkü insanlar onun parlayan yüzüne bakamıyorlardı (Çıkış xxxiv, 29-35) (28).

**Venüs**Venüs gezegeni, simyada aşk tanrıçası ve ayrıca bakırla ilişkilendirilir. Astrolojide özellikle Ay ve Mars ile ilişkilendirilir. Ruhsal anlamının iki yönü vardır: ruhsal aşk ve salt cinsel çekim, bu yüzden bazı yazarlar onun gerçek sembolik önemini fiziksel ve mekanik karakterde olarak görmeye başladılar.

**Fiiller** Her fiil bir eylemi, bir tutkuyu veya bir işlemi belirtir ve sembolizm, bu maddi duygunun ruhsal düzleme aktarılmasının doğrudan bir sonucudur. Örneğin, yiyecek almak ruhsal veya entelektüel beslenmenin sembolüdür; öldürmek belirli bir varlığı zihinden silmektir; seyahat etmek, hayal gücü ve farkındalık egzersiziyle bir dünyadan diğerine doğru hareket etmektir; vb.

**Dikeylik**Tüm sembolizmler özünde dinamik olduğundan, dikeylik fikri yukarı doğru hareketle yakından ilişkilidir; bu, uzay sembolizmi ve ahlaki kavramlarla analoji yoluyla, sembolik olarak maneviyat eğilimine karşılık gelir (Seviyeler sembolizmiyle bağlantılı olarak ele alınır—qv). Sembolik teori, belirli bir figürün seviyesine veya yüksekliğine (normla ilişkili olarak) o kadar önem verir ki, bu formun veya varlığın önemini yalnızca dikey 'yüksekliğine' atıfta bulunarak bile tanımlayabilir. Bachelard bunu doğrular ve hatta 'ahlaki değerleri ifade ederken dikey ekseni görmezden gelmenin imkansız olduğunu' söyleyecek kadar ileri gider (3).

**Gemi**Mısır hiyeroglif sisteminde, genel olarak kaplar fikrine karşılık gelen belirleyici bir işaret. Bu, kuvvetlerin birbirine karışmasının gerçekleştiği ve maddi dünyanın ortaya çıktığı bağlamın doğrudan anlamı olan bir semboldür. Bu anlamdan ikincil bir sembolizm doğar: dişi matris (19).

**Zafer**Taç, tamamlanmanın bir ifadesi olarak ve avuç içi, yükselme ve yüceltme anlamında, zaferin iki dışsal niteliğidir. Zafer kanatlı bir figür olarak kişileştirildiğinde, ima onun ruhsal değerinedir. İster Mithra gizemlerinde olduğu gibi zafer boğaya karşı olsun, ister ejderhaya veya Herkül, Perseus, Bellerophon ve Aziz George'un kahramanlıklarındaki gibi başka bir canavara karşı olsun, fetih eyleminin önemi, düşmanın silahsızlandırılmasında ve onun galibin iradesine boyun eğmesinde yatar. Zaferin nesnel ve kozmik duygusuna ek olarak, psikolojik bir ima da vardır: Başka bir güçle karşılaşma benzerliği varsayar ve bu nedenle fethedilen güç, fatihin kendisinden daha aşağıdır.

**Asma**Üzümün kurban ve doğurganlıkla ilgili ikircikli bir sembolizmi olduğu gibi, şarap da sıklıkla hem gençliğin hem de sonsuz yaşamın sembolü olarak ortaya çıkar. En eski zamanlarda, yaşamın en yüce ideogramı bir asma yaprağıydı. Eliade'ye göre, Ana Tanrıça, İlkel insanlar tarafından 'Asmaların Tanrıçası' olarak bilinirdi ve doğal yaratılışın tükenmez kaynağını temsil ederdi (17).

**Başak**Zodyak'ın altıncı işareti. Mısırlılar için İsis ile aynıydı. Merkür tarafından yönetildiği ve altı sayısına karşılık geldiği için, hermafroditizmi veya ikili pozitif ve negatif güçlerle karakterize edilen durumu sembolize eder. Bu nedenle Başak bazen sembolik olarak tasvir edilir.

ruhun bolu veya Süleyman'ın Mührü (ateş ve suyu temsil eden iki üçgen, üst üste bindirilmiş ve altı köşeli bir yıldız oluşturmak üzere kesişmiştir) (40). Mitolojide ve genel olarak dinlerde, bu sembol her zaman bir tanrının doğumuyla ilişkilendirilir veya

Zodyak işareti

Başak burcunun.

dinamik bilincin en yüce ifadesi olarak bir yarı tanrı (52) (Resim XXX).

**Volkan**Mitolojide, yanardağa zıt güçler yüklenir: bir yandan Napoli, Kaliforniya veya Japonya gibi bölgelerdeki volkanik toprağın olağanüstü verimliliği vardır; ancak diğer yandan yanardağın yıkıcı ateşi kötülük fikriyle bağlantılıdır. Bu, yanardağ ile ilişkilendirilen fikirlerin çeşitliliğini açıklar. Örneğin, Persler için, büyük bir ejderha veya yılan biçiminde olan ve Elburz yanardağı Demâvand'a (Prometheus'un karşılaştırılabilir mitinde olduğu gibi) zincirlenen kişi, oldukça basit bir şekilde Büyük Düşman Ahriman'dı; orada Yargı Günü'nü bekleyecekti (35). Yanardağ, yalnızca doğanın birincil kuvvetinin ve yaşam ateşinin (yaratılışı ve yıkımı temsil eder) (4) değil, aynı zamanda Elementlerin 'inişinin' orijinal 'yerinin' de simgesidir - yani, içe doğru gidiş; burada, yanardağın bağırsaklarında, hava, ateş, su ve toprak elementleri birbirine karışmış ve dönüştürülmüştür (50). Bu nedenle yanardağı yaratılış ve yıkım tanrısı Şiva ile ilişkilendirmek mümkün hale gelir. Psikolojik bir sembol olarak yanardağ, Beaudoin'e göre, ustalaşmayı ve dönüştürmeyi başardığımızda ruhsal enerjimizin tek kaynağı haline gelen tutkuları temsil eder. 30. sembolün incelenmesi*Ars Sembolika*Bosch'un efsanevi sloganıyla ilgili*Dondurma ve sıcak*, yanardağın Dünya'ya dokunmasının derin bir öneme sahip olduğu sonucuna işaret ediyor. *tesadüfi karşıtlık.*Volkanın bir diğer önemli anlamı, uzun bir gizli, kapalı ve gizli emek döneminin ardından ani ve korkunç bir patlamanın gelmesiyle ortaya çıkan kendine özgü özelliğinden kaynaklanmaktadır. Bu süreç ile bireylerin ve toplumsal grupların hayatlarındaki diğer birçok benzer süreç arasındaki benzerlikten dolayı, 'volkan' kelimesi bu ikili gerginlik ve gerginlik eğiliminin bir imgesi olarak kullanılmaya başlanmıştır (31).

**Vulkan**Vulcan, bir sembol olarak, ocağını dağ mağarasında bulunduran demirciyle ve dolayısıyla demiurge ile ilişkilidir. Gerçekten de, kadim insanlar volkanları yeraltı ocakları ve doğaüstü demircilere atıfta bulunarak açıklamışlardır.

Hephaestia festivali Ege adalarının volkanik faaliyetiyle bağlantılıydı (35). Ancak demiurge Vulcan, Gnostikler ve Mani öğretisi tarafından kendisine atfedilen olumsuz niteliklerle karakterize edilir. Topaldır ve bu onun zayıf veya yozlaşmış ruhunun simgesidir. Diel'e göre, Hristiyan şeytanla bir aile ilişkisi vardır. Deformitesi, onu Olimpos dağından aşağı atarak cezalandıran Jüpiter'e -ruha- meydan okumasının bir sonucuydu. Diel ayrıca Vulcan, Icarus ve Prometheus'un, neredeyse teknik ve 'sadece insani' anlamda anlaşılan -ruha karşı açık bir isyan içinde olan- zekanın simgesi olduğunu öne sürer (15).

**Akbaba**Mısır hiyerogliflerinde, akbabanın işareti -suyun işareti olan dalgalı çizgi gibi- Anne fikrini temsil eder (19). Jung'a göre, Mısır akbabasının 'anne' sembolizmi muhtemelen onun nekrofajik alışkanlıklarından türemiştir (31). Akbabanın, cesetlerle beslendiği için, Doğa Ana (ve ölüm) ile ilişkili olduğuna inanılıyordu. Parsiler, ölülerini akbabaların onları tüketmesi için özel olarak inşa edilmiş kulelere koyarlar ve bunun yeniden doğuşu kolaylaştırdığına inanırlar (56). Bu anlamın bir yüceltilmesi -doğası gereği sembolik olmaktan çok efsanevi- Hindistan'da bulunur; burada akbaba, ebeveynler yerine bireyi gözeten ve fedakarlığı ve ruhsal danışmanlığı ifade eden koruyucu ruhların sembolüdür (38).

# B

**Duvar**Önemi, farklı özelliklerinden hangisinin temel olarak alındığına bağlı olarak çeşitlidir. Mısır hiyeroglif sisteminde duvar, 'ortak seviyenin üzerine çıkma' fikrini ileten belirleyici bir işarettir (19); açıkça burada baskın olan anlam, yüksekliğidir. Bir mekanı çevreleyen bir duvar, dünyanın bir 'mağara' olarak algılanmasının sembolü olan 'ağıt duvarı'dır - içkincilik doktrininin veya dışarıya ulaşmanın imkansızlığına dair metafizik kavramın. İktidarsızlık, gecikme, direnç veya sınırlayıcı bir durum fikirlerini ifade eder. Şimdi, bir muhafaza olarak içeriden görülen duvarın, işlevine ve bireyin tutumuna göre, temel anlamı olarak bile alınabilecek bir koruma ikincil anlamı vardır. Psikanalistler sıklıkla onu bu ışıkta görürler ve bu nedenle onu, kasaba ve ev veya yuva ile karşılaştırılabilir bir anne sembolü olarak sınıflandırmışlardır (56). Bayley özetliyor

Duvarın iki temel özelliği şu şekildedir: Ev gibi, insanlığın dişil unsurunu temsil eden mistik bir semboldür. Bu, Shulamit'in (aksi takdirde saçma olan) iddiasını anlamamızı sağlar*Şarkıların Şarkısı*: 'Ben bir duvarım'. Aynı zamanda, bu imgenin başka bir karşılaştırma terimi daha vardır, ruha karşı madde (4). İkinci durumda sembolizmin değişmeden kaldığına dikkat edilmelidir, çünkü madde pasif veya dişil ilkeye, ruh ise aktif veya eril ilkeye karşılık gelir.

**Yuvarlanmak**Yerde yuvarlanma ve özellikle çamurda veya bataklıkta yuvarlanma, tüm dünyada ilkel terapinin bir parçasıdır. Bu gelenek ayrıca yağmur veya doğurganlık içeren bazı ayinlerde de yer alır ve bir adamın tekrar bir kurda dönüşerek ayağa kalkmak için yerde yuvarlanmasının gerektiği büyü uygulamalarında da bulunur (51). Antaeus miti bu inançla bağlantılıdır. Tüm bunlarda, varsayım, yeryüzüyle temasın, kozmosta veya bireyde veya ruhunda belirli gizli olasılıkları harekete geçirdiğidir. İyileşme veya başkalaşım veya yağmur arzusu, genel olarak 'Tersine Çevirme' özlemine karşılık gelir - belirli bir düzenin, onun yerine zıttı ile değiştirilmesi için altüst edilmesi. O halde, yerde yuvarlanmak, tersine çevirmeyi, koşullarda veya yaşamın geniş akışında bir değişikliği teşvik ettiği veya kolaylaştırdığı varsayılan bu kurban eylemlerinden biridir.

**Asa, Büyü**Malzemesi veya renginin ima ettiği 'teknik' sembolizmin yanı sıra, önemi ona atfedilen büyülü güçten kaynaklanır ve bu da her çubuğun veya değneğin düz bir çizgi olarak kavramlaştırılmasından kaynaklanır ve yön ve yoğunluk imalarını somutlaştırır. Türetilmiş veya ilişkili biçimler kraliyet asası, mareşalin sopası, savaş sopası, belediye başkanının asası ve şefin sopasıdır (48).

**Gezgin Yahudi**Ahasuerus, Gezgin Yahudi efsanesinin Batı kökenli olduğuna inanılır. Altında, ölemeyen veya görünürdeki ölümünden sonra (örneğin Kral don Rodrigo veya don Sebastian veya Kral Arthur) tekrar ortaya çıkan adamın sembolik fikri yatar. Gelenek, Ebedi Gençlik'in -doğu Jadir'in- geleneğiyle de ilişkilendirilebilir. Jung'un görüşüne göre, bunlar, Dioscuri veya İkizler mitinde olduğu gibi, İnsan'ın yok edilemez tarafına gönderme yapan tek bir semboldür (31).

**Savaş**Kozmik anlamda, her savaş ışığın karanlığa karşı mücadelesiyle ilgilidir - iyinin kötülüğe karşı mücadelesi. Mitolojide, ışığın güçleri ile karanlığın güçleri arasındaki bu tür mücadelelerin bol miktarda örneği vardır: Jüpiter'in Titanlarla mücadelesi, Thor'un devlere karşı mücadelesi, Gılgamış ve diğer kahramanların canavarlara karşı mücadelesi (4). Belirli eylem alanı, eylemin gerçekleştiği gerçeklik düzleminin sembolüdür. İslam geleneğinde, maddi savaş yalnızca 'küçük

kutsal savaş' iken, 'büyük Kutsal Savaş' insanı içerideki düşmanlardan kurtaran savaştır. Savaş ne kadar adil olursa, onun imajı da o kadar sadık olur. Guénon, savaşın tek gerekçesinin çokluğun birliğe indirgenmesi, düzensizliğin düzene indirgenmesi olduğunu özellikle belirtir. Bu şekilde, savaş orijinal düzeni yeniden kurmanın bir aracı veya kozmogonik fedakarlığı yansıtan bir tür 'fedakarlık' olarak görülebilir. Aynı şey psişik düzlem için de geçerlidir: İnsan eylemlerinde, düşüncelerinde ve ayrıca eylemleri ile düşünceleri arasında içsel birlik sağlamaya çalışmalıdır. Amaç birliği ritüel yönelimle sembolize edilir; burada dünyevi 'merkezler' (Kuzey yıldızı veya Doğu) tek gerçek 'Merkez'in görsel imgeleri haline gelir (25).

**Savaşçılar**Bunlar, ataları veya kişiliğin bilincin yardımına gelmeye hazır gizli güçleri sembolize eder. Savaşçılar düşmancaysa, o zaman düşmanca güçleri, ancak yine de kişiliğin çerçevesi içinde olduklarını gösterirler. Bu sembolizm, ana noktaları savunan dört okçununkine benzer; 'merkezden' bağımsız hale getirilen 'boşluklar', sanki bireyin bütünlüğüne karşı yükselebilecek güçlerin örnekleridir. Savunucular ve saldırganlar, sırasıyla, kişiliğin lehine ve aleyhine güçler haline gelirler.

**su**Mısır hiyerogliflerinde, suyun sembolü, suyun yüzeyini temsil eden küçük keskin tepeciklere sahip dalgalı bir çizgidir. Aynı işaret, üçe katlandığında, bir su hacmini, yani ilkel okyanusu ve ilk maddeyi sembolize eder. Hermetik geleneğe göre, tanrı Nu, ilk dokuzlunun tanrılarının ortaya çıktığı maddeydi (19). Çinliler, tüm yaşam sulardan geldiği için suyu ejderhanın belirli meskeni olarak görürler (13). Vedalarda, su*matritamah*(en anaç) çünkü başlangıçta her şey ışıksız bir deniz gibiydi. Hindistan'da bu element genellikle hayatın koruyucusu olarak kabul edilir, yağmur, özsu, süt ve kan biçiminde tüm doğada dolaşır. Sınırsız ve ölümsüz olan sular, yeryüzündeki her şeyin başlangıcı ve sonudur (60). Su, görünüşte biçimsiz olmasına rağmen, eski kültürler 'üst sular' ve 'alt sular' arasında bir ayrım yapmıştır. İlki potansiyele veya hala mümkün olana, ikincisi ise gerçek veya zaten yaratılmış olana karşılık gelir (26). Genel anlamda, 'su' kavramı elbette tüm sıvı maddeleri temsil eder. Dahası, ilkel sular, ilk maddenin imgesi, biçim ve katılık kazanmadan önce tüm katı cisimleri de içeriyordu. Bu nedenle simyacılar, ilk dönüşüm aşamasındaki cıvaya ve benzetme yoluyla İnsanın 'sıvı bedenine' 'su' adını verdiler (57). Bu 'akışkan beden' modern psikoloji tarafından bilinçdışının, yani kişinin biçimsel olmayan, dinamik, motive edici, dişil tarafının bir simgesi olarak yorumlanmaktadır.

alite. Annenin projeksiyonu *imago*sulara girmek onlara annenin karakteristik çeşitli numinöz özelliklerini bahşeder (31). Bu sembolizmin ikincil bir anlamı, suyun sezgisel bilgelikle özdeşleştirilmesinde bulunur. Mezopotamya halklarının kozmogonisinde, su uçurumu anlaşılmaz, kişisel olmayan Bilgeliğin bir sembolü olarak kabul edilirdi. Eski bir İrlanda tanrısı, 'deniz derinliği' anlamına gelen Domnu olarak adlandırılırdı. Tarih öncesi zamanlarda uçurum kelimesi yalnızca anlaşılmaz ve gizemli olanı belirtmek için kullanılmış gibi görünüyor (4). Kısacası, sular potansiyellerin evrensel birleşimini, *fon ve origo*, tüm biçim ve tüm yaratımlardan önce gelir. Suya daldırma, bir yandan ölüm ve yok olma duygusu, diğer yandan yeniden doğuş ve yenilenme duygusuyla biçim öncesi duruma dönüşü ifade eder, çünkü daldırma yaşam gücünü yoğunlaştırır. Vaftizin, suya yakından bağlı olan sembolizmi, St. John Chrysostom (*Vaaz. Yuhanna*, XXV, 2): 'Ölümü ve gömülmeyi, yaşamı ve dirilişi temsil eder. . . . Başımızı bir mezardaki gibi suyun altına daldırdığımızda, yaşlı adam tamamen suya batırılır ve gömülür. Suyu terk ettiğimizde, yeni adam aniden belirir' (18). Bu alıntıdaki muğlaklık yalnızca yüzeydedir: Suyun genel sembolizminin bu özel yönünde, ölüm yalnızca Doğadaki İnsanı etkilerken, yeniden doğuş ruhsal insanın doğuşudur. Kozmik düzeyde, daldırmanın eşdeğeri, tüm formların çözülmesine ve sıvı bir duruma geri dönmesine neden olan ve böylece daha sonra yeni kozmik desenlerde yeniden birleşecek olan elementleri serbest bırakan tufandır. Genellikle suyla ilişkilendirilen şeffaflık ve derinlik nitelikleri, toprak gibi dişil bir ilke olan bu elemente kadim insanların duyduğu saygıyı açıklamaya çok uygundur. Babilliler ona 'bilgeliğin yurdu' diyorlardı. İnsanlığa kültür getiren efsanevi varlık Oannes, yarı insan yarı balık olarak tasvir edilmiştir (17). Dahası, rüyalarda doğum genellikle su imgeleriyle ifade edilir (*fiil*.Freud, *Psiko-Analize Giriş*). 'Dalgalardan yükselen' ve 'sulardan kurtarılan' ifadeleri doğurganlığı simgeler ve doğumun metaforik imgeleridir. Öte yandan, su tüm elementler arasında en açık geçişken olanıdır, ateş ve hava (uhrevi elementler) ve toprak (katı element) arasındadır. Benzer şekilde, su yaşam ve ölüm arasında bir aracı olarak durur, yaratma ve yıkımın iki yönlü pozitif ve negatif akışıyla. Charon ve Ophelia mitleri son yolculuğu simgeler. Ölüm ilk denizciydi. 'Şeffaf derinlik', diğer anlamlarının yanı sıra, özellikle yüzey ve uçurum arasındaki iletişim bağlantısını temsil eder. Bu nedenle suyun bu iki imgeyi birleştirdiği söylenebilir (2). Gaston Bachelard suyun birçok farklı özelliğine işaret eder ve bunlardan temel anlamımızı zenginleştiren birçok ikincil sembolik anlam türetir

tarif edilmiştir. Bu ikincil anlamlar, bu sürekli akan elementin dönüşümlerini ifade eden bir tür dil olarak, katı semboller kümesinden çok daha fazlasıdır. Bachelard, berrak su, kaynak suyu, akan su, durgun su, ölü su, tatlı ve tuzlu su, yansıtan su, arındırıcı su, derin su, fırtınalı su gibi ifadeler sıralar. Suyu kolektifin veya kişisel bilinçdışının bir sembolü olarak veya bir aracılık ve çözülme unsuru olarak ele alalım, bu sembolizmin, ruhun yaşamsal potansiyelinin, psişik derinliklerin bilinç tarafından anlaşılabilir net bir mesaj formüle etme yolunu bulma mücadelelerinin bir ifadesi olduğu açıktır. Öte yandan, ikincil sembolizmler, su kapları gibi ilişkili nesnelerden ve ayrıca suyun kullanım biçimlerinden türetilir: abdest, banyo, kutsal su, vb. Ayrıca, suyun 'seviyesi' ile bağlantılı, gerçek fiziksel seviye ile mutlak ahlaki seviye arasındaki ilişkiyi belirten çok önemli bir mekansal sembolizm de vardır. Bu nedenle Buda, Assapuram vaazında, şeffaf suları dibinde kum, deniz kabukları, salyangozlar ve balıklar bulunan dağ gölünü kurtuluş yolu olarak görebilmiştir. Bu göl açıkça 'Yukarı Sular'ın temel bir yönüne karşılık gelir. Bulutlar 'Yukarı Sular'ın bir başka yönüdür.*Dönüşümler*Ludovico Dolce'de, avının peşinde sürekli olarak huzursuzca koşan lanetli avcının aksine, bir göletin dalgasız yüzeyine bakan mistik bir figür buluyoruz; bu, tefekkür faaliyeti ile sembolik karşıtlığı ima ediyor.*sattva*Yoga durumu ve kör dışsal aktivite*rajas*durum. Son olarak, üst ve alt sular yağmur (involution) ve buharlaşma (evolution) süreci aracılığıyla karşılıklı olarak iletişim kurar. Burada, ateş suyu değiştirmek için müdahale eder: güneş (ruh) deniz suyunun buharlaşmasına neden olur (yani hayatı yüceltir). Su bulutlarda yoğunlaşır ve iki kat erdemle donatılmış hayat veren yağmur biçiminde yeryüzüne geri döner: sudur ve cennetten gelir (15). Lao-Tse, aynı anda hem fiziksel hem de ruhsal olan bu döngüsel meteoroloji sürecine önemli ölçüde dikkat etmiş ve şunları gözlemlemiştir: 'Su asla dinlenmez, ne gündüz ne de gece. Yukarıdan aktığında yağmur ve çiy oluşturur. Aşağıdan aktığında dereler ve nehirler oluşturur. Su, iyilik yapmada olağanüstüdür. Eğer ona karşı bir baraj yükseltilirse durur. Eğer ona yol açılırsa, o yol boyunca akar. Bu nedenle mücadele etmediği söylenir. Ve yine de güçlü ve sert olanı yok etmede eşi benzeri yoktur' (13). Su yıkıcı yönleriyle, felaketli olaylar sırasında ortaya çıktığında, sembolizmi değişmez, ancak yalnızca fırtınanın baskın sembolizmine tabi tutulur. Benzer şekilde, suyun akan doğasının vurgulandığı bağlamlarda, Herakleitos'un 'Aynı nehre iki kez giremezsin; çünkü üzerine her zaman taze sular akar.' iddiasında olduğu gibi. Burada referans

su sembolizmine değil, belirli bir yol boyunca geri döndürülemez akış fikrine aittir. Evola'nın ifadesine göre,*Ermetica geleneği*: 'Zosimus'a göre, ilahi su olmadan hiçbir şey var olamaz. Öte yandan, dişi prensibin sembolleri arasında suların (anne, yaşam) kökenleri olarak görülenler de vardır: Toprak Ana, Suların Annesi, Taş, Mağara, Annenin Evi, Gece, Derinlik Evi, Güç Evi, Bilgelik Evi, Orman, vb. Kişi "ilahi" kelimesine aldanmamalıdır. Su, dünyevi ve doğal yaşamı simgeler, asla metafizik yaşamı değil.'

**Su Kızları**Bunlar İspanyol folklorunda efsanevi varlıklardır, alınlarında bir yıldız, parıldayan, saman rengi vücutlar ve altın bukleler bulunan ufak figürlerdir. Sağ ellerinin parmaklarında beyaz yüzükler ve sol bileklerinde siyah çizgili altın bir bant vardır. Efsaneye göre ayak izlerinde sarı çiçekler biter ve onları bulan kişiye mutluluk getirir (10). Bu sevimli yaratıklar sembolik mekanizmanın işleyişini tam olarak göstermektedir: siyah ve beyazın zıttı sembolik ters çevirme temasını yansıtır; ve altın bir güç simgesidir. Kısacası, bu su kızları şeylerin düzenini altüst etme ve altüst etme gücüne sahiptir ve bu da sefillere -yani herkese- mutluluk getirir.

**Dalgalar**Dalgaların ejderhaların yurdu olduğu ve aynı zamanda saflığın sembolü olduğu yönünde bir Çin geleneği vardır (5). Buradaki belirgin çelişki, okyanus dalgasının iki farklı görünüm sunmasından kaynaklanmaktadır: ritmik dalgalanmaları nedeniyle ejderhaları anımsatırlar ve beyaz köpükleri nedeniyle saflığı ima ederler. Dolayısıyla burada ikili eğilimlerden söz edilemez - yalnızca yan yana gelme söz konusudur.

**Silahlar**Kahramanın mücadelesinin genel sembolizmi içinde, silahları bir bakıma savaşmak zorunda olduğu canavarların karşılığıdır. Farklı canavar türleri olduğu gibi, farklı silah türleri de vardır. Bu nedenle, efsanevi savaşta kullanılan silahın derin ve özel bir önemi vardır: hem kahramanı hem de yok etmeye çalıştığı düşmanı tanımlar. Sembolün tamamen psikolojik bir yorumunda, düşman sadece kahramanı içeriden tehdit eden güçler olduğundan, silah bir çatışma durumunun gerçek bir temsili haline gelir. (İkarus'un kanatları, Perseus'un kılıcı, Herkül'ün sopası, Oedipus'un asası, Neptün'ün üç çatallı yabası, Hades ve Şeytan) (15). Jung bunu, 'silahlar belirli bir amaca yönelik iradenin bir ifadesidir' (56) diyerek özetler. Pavlus, Hıristiyanın düşmanla nasıl karşılaşması gerektiği konusunda öğüt verirken, Efeslilere Mektup'ta (vi, 10-17) şöyle der: 'Son olarak, kardeşlerim, Rab'de ve O'nun kudretinin gücünde güçlenin. İblisin hilelerine karşı durabilmeniz için Tanrı'nın tüm silahlarını kuşanın. Çünkü biz düşmanla savaşmıyoruz.

et ve kan, ama yönetimlere, otoritelere, bu dünyanın karanlığının yöneticilerine, yüksek yerlerdeki ruhsal kötülüğe karşı. Bu nedenle Tanrı'nın tüm silahlarını kuşanın ki, kötü günde dayanabilesiniz ve her şeyi yaptıktan sonra ayakta kalabilesiniz. Öyleyse, belinizi gerçekle kuşatmış ve doğruluğun zırhını giymiş olarak durun; ve ayaklarınızı esenlik müjdesinin hazırlığıyla donatın; her şeyden önce, kötülerin tüm ateşli oklarını söndürebileceğiniz iman kalkanını alın. Ve kurtuluş miğferini ve Tanrı'nın sözü olan Ruh'un kılıcını alın' (46). Aziz Ephraem'e göre, Pavlus'un sembolizminin alegorik yorumu şöyledir: miğfer-umut; bel kuşağı-sevgi; ayakkabılar-alçakgönüllülük; kalkan-haç; yay-dua; kılıç-Tanrı'nın sözü (46). Diel'in silahların sembolizmine ilişkin yorumu, onların ahlaki önemini de vurgular; 'tanrı tarafından ödünç verilen silahlarla' -mitlerde, ortaçağ efsanelerinde ve folklor silahlarının genellikle mucizevi bir şekilde kahramana verildiği hatırlanacaktır- insanın mantıksız arzularının dürtüsüne, aldatıcı canavara karşı mücadele etmesi gerektiğini ve böylece ruhun ve türün daha yüksek amaçlarına hizmet ettiğini gözlemler. Bu nedenle silahlar, daha temel güçleri temsil eden canavarların aksine, yüceltme ve maneviyatın güçlerini ve işlevlerini sembolize eder (15). Bu nedenle mitler ve efsaneler, Roland'ın oliphantı, Thor'un çekici ve Musa'nın asası gibi kahramanlara, azizlere ve yarı tanrılara ait silahların, niteliklerin ve nesnelerin neredeyse özerk gücünü vurgular (4). Bu genel öneme ek olarak, bazı silahların sembolizmi, ait oldukları Elementin çağrışımlarıyla zenginleştirilir. Böylece, Güney Amerika yerlilerinin bolaları ve*gaucholar*, ve sapan, hava ile; mızrak, toprak ile; kılıç, ateş ile; üç çatallı zıpkın, su derinlikleri ile çağrışımlara sahiptir (41). Statü veya karakterle bağlantılı olarak belirli silah gruplarından daha fazla çağrışımlar çıkar: asa, topuz, asa ve kırbaç, kraliyetin nitelikleridir; mızrak, hançer ve kılıç, şövalyenin silahlarıdır; bıçak ve hançer gizli silahlardır ve bir dereceye kadar temeldir; şimşek ve ağ, Uranüs tanrılarının silahlarıdır, vb. Silahların farklı sembolik dereceleri ile Jungcu arketipler arasında yapılacak bir karşılaştırma, aşağıdaki korelasyonları verecektir: Gölge (bıçak, hançer), Anima (mızrak), Mana (topuz veya sopa, ağ, kırbaç), Benlik (kılıç). Bu korelasyona dayanarak, Schneider (50) mızrağın kılıca karşı mücadelesinin, yeryüzünün cennete karşı mücadelesi olduğunu belirtir. Öte yandan, tıbbi ayinlerle (51) ve daha çok törenlerle bağlantılı olarak, kılıcın 'kurtuluş silahı' olarak daha özel bir anlamı vardır.

ima olarak yüceltilmiş. Sopa gibi ezici silahlar zaferden ziyade yıkımı temsil eder (15).

**Dokuma**Dokuma eylemi, temelde, yaratılışı ve yaşamı, özellikle de birikim ve çoğalmayı veya büyümeyi ifade ettiği ölçüde ikincisini temsil eder. Bu anlamda, Mısır'da ve Peru'nun Kolomb öncesi kültürlerinde biliniyordu ve büyü ve dini amaçlarla kullanılıyordu (40). Beigbeder, dokumanın Parcae'nin ve ayrıca Bizans ikonografisinde Meryem'in bir özelliği olduğunu hatırlatır. Dokuma sembolü evrenseldir ve tarih öncesi kökenlidir.

**Hafta**Haftanın örüntüsü Uzayın Yedi Yönü ile ilişkilidir: iki gün üç boyutun her biriyle ilişkilendirilirken, merkez, 'değişmeyen ortalama' veya Aristotelesçi 'hareketsiz hareket ettirici'nin görüntüsü olarak dinlenme gününe karşılık gelir. Yedi sayısına dayanan bu uzay-zaman prototipinin gezegen kürelerini ve her panteonun başlıca tanrılarını da kapsadığı gerçeği, gezegenlerin her birinin (güneş ve ay dahil) haftanın günlerinden birine adını verme biçiminde görülebilir. Gezegen tanrılarının bu etkisinin bir sonucu olarak (olumsuz yönleriyle yedi ölümcül günahla karşılaştırılabilir), mit, efsane ve folklorun yedi başlı canavarı, hafta ilerledikçe her geçen gün artan ayartma tehlikelerine de atıfta bulunur.

**Kuyu**Hristiyan sembolizminde kuyu, hayatın bir hac yolculuğu olarak kavramıyla ilişkilendirilen fikirler grubuna girer ve kurtuluşu simgeler (4). Tazeleyici ve arındırıcı su kuyusu, yüce özlemlerin veya insanı Merkezin işlevine bağlayan 'gümüş kordonun' simgesidir. Demeter ve diğer tanrılar bir kuyunun yanında dururken gösterilmiştir (15). Ancak bu sembol yalnızca Antik Çağ'ın daha yüksek kültürlerinde değil, aynı zamanda ilkel insanlar arasında da bulunur. Schneider, animistik düzeydeki insanların tıbbi ayinlerinde, sahnenin merkezinin hastaların ellerini, göğüslerini ve başlarını yıkadıkları bir göl veya kuyu tarafından işgal edildiğini belirtmiştir. Suyun kenarında sazlar büyür ve deniz kabukları bulunur ve her ikisi de kurtuluş sularının işaretleridir (51). Özellikle, bir kuyudan su çekme eylemi, balık tutma gibi, derinliklerin kutsal içeriklerini dışarı ve yukarı çekmenin simgesidir (31). Bir gölün veya kuyunun sularına bakmak, tefekkürün mistik tavrına eşdeğerdir. Son olarak, kuyu aynı zamanda ruhun bir sembolüdür ve dişil şeylerin bir niteliğidir (32).

**Batı**Mısırlılar ve Yunanlılar için, Batı—güneşin battığı yer—ruhların krallığının olması gereken yerdir. Aziz Jerome şeytanı buraya yerleştirir. Doğu, Mesih'in krallığını ve Batı ise şeytanın krallığını (güneşin ölümü) sembolize eder. Orta Çağ'ın Yüksek Dönemi'nde, İskandinav halkları, yıkımın zehirli denizini ve uçurumu Batı'da konumlandırdılar.

**Islaklık**Doğal yaşam düzleminde değeri olumlu olsa da, ruhsal yaşam üzerinde tamamen olumsuz bir etkisi vardır. Kuruluk ve sıcaklık, aktif element olan ateşin baskınlığına karşılık gelir; ancak ıslaklık, edilgenlik ve çözülme elementi olan suyun baskınlığına karşılık gelir.

**Balina**Dünya, beden ve mezarın simgesi (20) ve ayrıca içermenin (ve gizlemenin) temel simgesi olarak kabul edilir. Rabanus Maurus (*Opera*, III, *Sacram Scripturam'daki Alegoriler*) bu yönü özellikle vurgular (46). Ancak günümüzde balina, mistik mandorlanın sembolik bir eşdeğeri veya cennet ve yeryüzünün dairelerinin kesiştiği alan olarak daha fazla bağımsızlık kazanmış gibi görünüyor ve varoluşun zıtlıklarını kapsayıp kucaklıyor (51).

**Teker**Bu, kapsamı geniş, süsleme sanatlarında ve mimaride çok kullanılan, karmaşık ve birkaç anlam katmanını kapsayan bir semboldür. Sembolik anlamı hakkındaki anlaşmazlıkların bir kısmı, diskin (hareketsizdir) tekerlekle (dönen) karıştırılmasından kaynaklanıyor olabilir. Ancak, disk ve tekerlek fikirlerini uzlaştırmak amacıyla iki sembolün birleştirilmesine itiraz yoktur. Tekerlek sembolizminin temel biçimlerinden biri, güneşin bir tekerlek ve süs tekerleklerinin güneş amblemleri olarak kullanılmasıdır (14). Krappe'nin de belirttiği gibi, güneşin bir tekerlek olarak kavramı, antik çağın en yaygın kavramlarından biriydi. Güneşin iki tekerlekli bir savaş arabası olarak kavramı, bundan yalnızca bir adım uzaktadır. Aynı fikirler Aryanlar ve ayrıca Semitler arasında da bulunabilir (35). Güneşin bir ışık kaynağı (zeka anlamına gelir) ve ruhsal aydınlanma olarak sembolik önemi göz önüne alındığında, Budist güneş tekerleği doktrininin neden bu kadar yaygın olarak beğenildiğini anlamak kolaydır (31). 'Catherine tekerlekleri' ve 'ateş tekerleği' yaz gündönümü popüler festivallerinde yamaçtan aşağı yuvarlanırdı; ve tekerleklerin teknelere veya arabalara monte edildiği ortaçağ alayları ve tekerlek üzerinde işkence; ve 'Şans Çarkı' veya 'Yılın Çarkı' gibi gelenekler, hepsi köklü bir güneş veya burç sembolizmine işaret eder. Ateş tekerleğinin işlevi, özünde, güneşin aktivitesini 'uyarmak' ve kışı ve ölümü savuşturmaktı (17). Bu nedenle, kozmik güçlerin aktivitesinin ve zamanın geçişinin sembolik bir sentezidir (57). Tekerleği özellikle bir güneş sembolü olarak görenler ile onu kutup sembolizmiyle ilişkilendirenlerin yorumlarında bir tutarsızlık olduğu kabul edilmelidir (her ne kadar her ikisi de temelde tüm döngüsel süreçlerin dönme eğiliminin gizemine gönderme yapsa da). Haç ile tekerlek arasında bir ara işaret olan gamalı haç, benzer şekilde bazıları tarafından bir güneş işareti, diğerleri tarafından da bir kutup işareti olarak kabul edilir. Guénon ikinci hipoteze doğru eğilim gösterir (28). Ancak her durumda, gönderme son çare olarak

dünya düzeninin esasen iki farklı faktöre bölünmesi: döner hareket ve hareketsizlik—ya da tekerleğin çevresi ve onun hareketsiz merkezi, Aristotelesçi 'hareketsiz hareket ettirici'nin bir imgesi. Bu, efsanevi düşüncede takıntılı bir tema haline gelir ve simyada uçucu (hareket eden ve bu nedenle geçici) ile sabit arasındaki karşıtlık biçimini alır. Tekerleğin ikili yapısı genellikle geometrik süslemeleri—ister stilize ister figüratif—çevreye hapsetme eğiliminde olan karakteristik desenlerle gösterilirken, ortadaki yuvarlak, boş alan ya boş bırakılır ya da içine tek bir sembol—örneğin bir üçgen veya kutsal bir figür—işlenir. Guénon, Kelt tekerlek sembolünün Orta Çağ'a kadar devam ettiğini ve süslemenin *göz*Romanesk kiliselerin ve Gotik mimarinin gül pencerelerinin bu tekerleğin versiyonları olduğu ortaya çıkar. Ayrıca tekerlek ile gül (Batı'da) ve lotus (Doğu'da) gibi sembolik çiçekler arasında tartışmasız bir bağlantı olduğunu gösterir (28) - başka bir deyişle, mandaladan esinlenerek tasarlanmış figürler. Tekerleğin kenarı, zamanın geçişindeki evreleri gösteren sektörlere ayrılmıştır. Simyada, tekerleğin dolaşım sürecini belirten çok sayıda sembolik temsili vardır: yükselen dönem bir tarafta, alçalan dönem diğer tarafta gösterilir. Bu simya aşamaları ayrıca göklere doğru yükselen veya yeryüzüne doğru alçalan kuşlar olarak da temsil edilir ve bu da süblimleşme ve yoğunlaşmayı belirtir, bu da evrim ve gerilemeye veya ruhsal ilerleme ve gerilemeye karşılık gelir (32). 'Yasa, Gerçek ve Yaşam Tekerleği' Çin Budizmindeki sekiz iyi şans sembolünden biridir. Yanıltıcı dünyadan (dönme) ve yanılsamalardan kaçış yolunu ve 'Merkez'e (5) giden yolu gösterir. Dış çevresinden iç çemberin çevresine çizilen yarıçaplarla sektörlere bölünmüş olan tekerlek, bazen bir öküzün boynuzları arasında bulunan bir bitki sapının üzerindeki ortaçağ filigranlarında görülen grafik bir semboldür (kurbanı sembolize eder); Bayley, bu tekerleğin 'azizlerin birliğini' veya sadıkların mistik Merkez'de yeniden birleşmesini temsil ettiğini ileri sürer (4). René Guénon, Taoist doktrinle ilgili olarak, seçilmiş kişinin, bilgenin, tekerleğin merkezinde görünmeyen, harekete katılmadan ve hiçbir şekilde kendini kıpırdatmadan onu hareket ettirdiğini söyler. Diğerlerinin yanı sıra, şu Taoist pasajları aktarır: 'Bilge, Tekerleğin merkez noktasına ulaşmış ve Köken ile çözülmez bir birlik içinde, onun değişmezliğinden pay alarak ve onun hareketsiz etkinliğini taklit ederek 'Değişmez Orta'ya bağlı kalmış olan kişidir'; 'Boşluğun en yüksek derecesine ulaşmış olan, huzur içinde güvende olacaktır. Köke dönmek, huzur durumuna girmektir', yani geçici ve rastlantısal şeylerin bağlarını koparmaktır (25).

**Şans Çarkı,** Tarot destesinin onuncu bilmecesi. Bu bir alegoridir Bu, tekerleğin genel sembolizmine dayanır. İki sayısının sembolizmine dayanarak, büzülme ve genişlemenin zıt kuvvetlerinin dengesini ifade eder - kutupluluk ilkesi. Tekerlek, geri döndürülemez olduğu için kader niteliğinde olan bir kulpla harekete geçirilir ve birbirine bağlı iki teknenin direkleri tarafından desteklenen, kaos okyanusunun figüratif bir temsilinde yüzer; her teknede, aktif ve pasifin iki ilkesini simgeleyen bir yılan vardır. Bu tekerleğin yükselen yarısında Hermanubis'in ve asasının bir heykeli bulunurken, alçalan kısmında üç çatallı mızrağıyla Typhon benzeri bir canavar sergilenir; iki yarı sırasıyla varoluşun yapıcı ve yıkıcı güçlerini sembolize eder, ilk figür Canis takımyıldızıyla, ikincisi ise Oğlak burcuyla ilişkilidir (Zodyak sembolizminde, Balık burcunda başlatılan çözülme ilkesini ifade eder). Tekerleğin üstünde, bu alegorik kartta hareketsiz bir sfenks vardır ve bu, tüm şeylerin gizemine ve farklı olanların iç içe geçmesine gönderme yapar (59).

**Kırbaç**Kırbacın sembolizmi, düğüm veya yay ve asa sembolizminin bir karışımıdır, ikisi de egemenlik, ustalık ve üstünlük için işaretlerdir. Cop ve sopa gibi cezalandırma fikrini ifade eder - arınmanın sembolü olarak kılıçla dengelenir - ve ayrıca kuşatma ve alt etme gücünü ifade eder (51). Mısır'da kırbaç, şimşekle morfolojik ilişkisi nedeniyle,*Dakika*, rüzgarın tanrısı ve genel olarak fırtınalara hükmeden belirli tanrıların tanrısı (41). Dioscuriler kırbaç taşıyordu; ve bronz kırbaçlar Dodona'daki Zeus kültünde yer alıyordu (35). Mısır Firavunları kırbacı bir güç sembolü olarak kullanıyorlardı. Romalılar kırbaçlarını zafer arabalarına asıyorlardı (8). Mantıksal olarak, kırbaç aynı zamanda kırbaçlama (veya doğurganlık) ayinleriyle de ilişkilendirilmelidir (8). Ayrıca, 'Korkunç Anne'nin bir özelliğidir (31).

**Kasırga**Spiral veya helezoni hareketle karakterize edilen bu sembol, üç boyutlu haçın, yani uzayın kendisinin dinamizmini ifade eder. Bu nedenle, evrensel evrimin sembolüdür.

**Düdük çalmak**Jung'a göre ıslık çalmak, her ikisi de teriyomorfik tanrıların veya totemik veya tanrılaştırılmış hayvanların dikkatini çekmenin ve çağırmanın eski yolları olduğu için dil şaklatmaya benzer (31). Bu, ıslık çalmanın toplumsal tabu olmasını açıklar.

**Vahşi Adam**Vahşi Adam veya vahşinin sadece bir peştamal veya yaprak veya deriden bir giysi ile örtülü görüntüsü, hemen hemen her ülkenin folklorunda yaygın bir görüntüdür. 'Kardan adam', ogre, devler vb. gibi efsanevi varlıklarla ilişkilidir, ancak aynı değildir. Armacılıkta görüntü,

bir arma destekçisi, önemi normalde bu işlevi yerine getiren hayvanların önemine benzediğinde - yani, ikili simetrileri sayesinde, temel güçlerin dengelenmesini ifade ederken, belirli ruhsal ve yüceltici unsurları (heraldik sembollerin kendileri) sürdürürler. Bazen benzer görünümde ve benzer önemde Vahşi Kadınlar bulunur. Frazer, bu muhteşem kadınla şüphesiz ilişkili olan bazı folklor geleneklerini tanımlamıştır. Almanya'nın bazı bölgeleri, Whitsuntide sırasında, 'Vahşi Adamın Kovulması' adı verilen bir festival düzenler; bu festivalde vahşinin rolü, ormanda saklanan, yapraklar ve yosunlarla kaplı bir genç tarafından oynanır. Diğerleri daha sonra onun mecazi ölümüyle sonlanan bir kovalamaca başlatır. Ertesi gün bir sedye yaparlar ve üzerine Vahşi Adam'ı andıran bir saman kuklası yerleştirirler. Bunu alay halinde bir göle götürürler ve orada cellat onu suya atar (21). Bohemya'da 'kral' çimen ve çiçeklere bürünmüş olarak görünür. Vahşi Adam, kralın ritüel suikastında 'Günah Keçisi' ile örtüşüyor gibi görünüyor. Jung, bu mitin kişiliğin ilkel veya daha temel kısmını veya tehlikeli ve gerileyen yönüyle bilinçdışını sembolize ettiğini öne sürüyor, ki buna 'gölge' adını vermiştir (56). Ayrıca St. Brendan adası veya Prester John'un ülkesi gibi muhteşem adalarla da bağlantılıdır.

**Rüzgâr**Rüzgar, aktif ve şiddetli yönleriyle havadır ve yaratıcı nefes veya soluk verme ile bağlantısı nedeniyle birincil Element olarak kabul edilir. Jung, Arapçada (ve İbranicede paralel olarak) kelimenin*ruh*hem 'nefes' hem de 'ruh' anlamına gelir (31). Etkinliğinin zirvesinde, rüzgar, döllenme ve yenilenme gücüyle tanınan kasırgaya (dört Elementin bir sentezi ve 'birleşmesi') yol açar. Bu anlamda simyacılar tarafından ele alındı, örneğin Jamsthaler'in*Viatorium Spagyricum*(Frankfort, 1625) (31). Rüzgarlar numaralandırıldı ve kozmik önemlerini ortaya çıkarmak için ana noktalar ve Zodyak işaretleri ile uyumlu hale getirildi. Mısır ve Yunanistan'da rüzgarın belirli kötü güçlere sahip olduğu düşünülüyordu; ancak Yunanlılar için, Typhon ile ilişkilendirdikleri bu tehdit edici ima, Xerxes'in filosunun bir fırtına tarafından yok edildiği andan itibaren tersine döndü (41).

**Pencere**Bir açıklıktan oluştuğu için pencere, nüfuz etme, olasılık ve mesafe fikirlerini ifade eder ve kare şeklinde olduğu için, ima ettiği anlamlar rasyonel ve dünyevidir. Ayrıca, özellikle bir kulenin tepesinde, insan figürünün başıyla benzetilerek konumlandırıldığında, bilincin simgesidir (32). Bölünmüş pencereler, bazen baskın anlam bile olabilen, açıklıkların sayısından veya

Işıklardan ve ilgili sayı sembolizmi ile pencerenin genel sembolizmi arasındaki karşılıklı ilişkilerden (Tablo XXXI).

**Şarap**Tanrı Dionysos'un kendisi gibi ikircikli bir sembol. Bir yandan şarap, özellikle de kırmızı şarap, kanı ve kurbanı simgeler; diğer yandan, Yunan ve Pers şairlerinin ilahi olarak dile getirdiği, insanın tanrılara atfedilen varoluş biçimine kısa bir anlığına katılmasını sağlayan o ilahi ruh sarhoşluğu gibi, gençliği ve sonsuz yaşamı simgeler (17).

**Şarap tulumu**Satir ve Silenus'un bir özelliği. Yunancada, 'şarap tulumunu çözmek' ifadesi Venüs'ün zevklerine dalmak anlamına geliyordu (8). İfadenin kendisi, eril, fallik bir öğenin (keçinin ayakları) ve dişil bir öğenin (bir kap olarak deri) birleşiminde lingam'ı çağrıştırıyor. Bu fikir, onu günah fikriyle ilişkilendiren Hristiyanlar tarafından benimsendi ve şarap tulumu böylece kötü düşünceliliği veya ağır bir vicdanı sembolize etmeye başladı. Pinedo, Romalı tasarımlardaki çeşitli figürler tarafından taşınan şarap tulumunun, örneğin*Porta Speciosa* Estibaliz'deki kutsal alanın anlamı tam olarak budur ve bunu desteklemek için Mezmur'dan alıntı yapar: 'Denizin sularını bir şarap tulumunda olduğu gibi bir araya toplar[1]: o, derinliği ambarlarda saklar' (Mezmurlar xxxiii, 7) (46). Önem bakımından benzer olanlar, sırt çantası, çobanın kesesi ve ayrıca soytarının boynuz düdüğü ve mesanesidir (gerçi, kurban edici karakteri nedeniyle, soytarı başkalarının günahlarına işaret eder).

**Kanatlar**Daha genel anlamda kanatlar maneviyatı, hayal gücünü ve düşünceyi simgeler. Yunanlılar aşkı ve zaferi kanatlı figürler olarak tasvir ettiler ve Athena, Artemis ve Afrodit gibi bazı tanrılar ilk başlarda -daha sonra olmasa da- kanatlarla da tasvir edildi. Platon'a göre kanatlar zekanın sembolüdür, bu yüzden bazı muhteşem hayvanlar kanatlıdır ve genellikle her hayvana atfedilen sembolik niteliklerin yüceltilmesini tasvir eder. Pelops'un atları ve Pegasus ile Ceres'in yılanları bu özelliğe sahiptir. Kanatlar ayrıca kahramanların miğferleri, caduceus ve Jüpiter kültünde yıldırım gibi belirli nesnelerde de bulunur (8). Bundan, kanatların biçimi ve doğasının sembolün manevi niteliklerini ifade ettiği sonucu çıkar. Bu nedenle, gece hayvanlarının kanatları sapkın bir hayal gücünü ifade eder ve Icarus'un balmumu kanatları işlevsel yetersizliği temsil eder (15). Hristiyan sembolizminde kanatların yalnızca adalet güneşinin ışığı olduğu ve her zaman doğruların zihnini aydınlattığı söylenir. Kanatlar aynı zamanda hareketliliği de ifade ettiğinden, bu anlam aydınlanmanın anlamı ile birleşerek 'aydınlanmada ilerleme' veya ruhsal evrim olasılığını ifade eder (46). Simyada, kanatlar her zaman daha yüksek, aktif, erkek ilke ile ilişkilendirilir; hayvanlar-

[1]Yetkili İngilizce versiyonu şöyledir: 'Denizin sularını bir araya toplar.*bir yığın* . . . ' Septuagint 'şarap tulumu' ifadesini verir.*Tercüman.*

kanatlarımız pasif dişil ilkeyle ilişkilidir (33). Ayrıca, ayağın ruhun bir sembolü olarak kabul edilmesi nedeniyle (15), bazı tanrıların, özellikle Merkür'ün topuklarındaki kanatların, özünde kozmik evrimle karşılaştırılabilir ruhsal yükselme gücünü temsil ettiği de hatırlanmalıdır. Jules Duhem, uçuş tarihi üzerine tezinde, Tibet'te, 'Budist azizlerin "hafif ayaklar" olarak bilinen özel bir tür ayakkabı giyerek havada seyahat ettiğini' belirtir (3).

**Para çekme**Her çekilme, geri çekilme veya gizlenme —ay gibi ve uyku gibi— maddenin evriminden önceki ve sonraki, yani görünüşlerin belirgin hayatından önceki ve sonraki hayat dönemini simgeler.

**Kurt**Romalılar ve Mısırlılar arasında yiğitliğin simgesi. Ayrıca birçok anıtta bir koruyucu olarak da görünür (8). İskandinav mitolojisinde, demir zincirleri ve prangaları yok eden ve sonunda dünyanın bağırsaklarına kapatılan Fenris adlı canavar bir kurttan bahsedilir. Ayrıca, tanrıların alacakaranlığıyla birlikte -dünyanın sonu- canavarın bu hapishaneden de kaçacağı ve güneşi yiyip bitireceği söylenir. Burada, kurt, şüphesiz Gnostik kozmogoni ile ilişkili bir fikir örüntüsü içinde, kötülük ilkesinin bir simgesi olarak görünür. İskandinav mitolojisi, kozmik düzenin yalnızca evrenin kaotik ve yıkıcı potansiyelinin geçici olarak zincirlenmesiyle mümkün olduğunu varsayar - (Sembolik Ters Çevirme süreciyle -qv) sonunda zafer kazanması gereken bir potansiyel. Mit ayrıca, ister suyla ister ateşle olsun, dünyanın nihai yok oluşuna ilişkin diğer tüm kavramlarla da bağlantılıdır.

**Kadın**Antropolojide kadın, doğanın edilgen ilkesine karşılık gelir. Üç temel yönü vardır: birincisi, erkekleri büyüleyen, saptıran ve evrim yolundan uzaklaştıran bir siren, lamia veya canavarsı varlık olarak; ikincisi, anne veya *Büyük anne*(ana vatan, şehir veya ana doğa) sırayla suların ve bilinçaltının biçimsiz görünümüyle ilişkiliydi; ve üçüncüsü, Jungcu psikolojide bilinmeyen genç kız, sevgili veya anima olarak.*Dönüşümün Sembolleri*Jung, kadim insanların Kadını Havva, Helen, Sophia veya Meryem olarak gördüğünü (dürtüsel, duygusal, entelektüel ve ahlaki olana karşılık gelen) savunur (33). Kadının anima olarak en saf ve her şeyi kapsayan arketiplerinden biri Dante'nin Beatrice'idir*Komedi*(32). Kadının kişileştirilmesine dayanan tüm alegoriler, yukarıda belirtilen üç temel yönün tüm çıkarımlarını değişmez bir şekilde korur. Kadının bir hayvan figürüyle ilişkilendirildiği semboller büyük ilgi çekicidir - örneğin, Kelt ve Cermen mitolojisindeki kuğu-kadın, İspanyol folklorunda keçi toynaklı kadınla ilişkilidir. Her iki durumda da kadın, annelik görevi tamamlandıktan sonra ortadan kaybolur ve benzer şekilde bakire*ne olduğu*bakire 'öldü'

matrona yol vermek için (31). İkonografide dişi figürün parçalarını bir aslan figürüyle birleştirilmiş halde bulmak yaygındır. Yıkıcılığıyla karakterize edilen Mısır tanrıçası Sekhmet, bir kadının bedenine ve bir aslanın başına (ve dolayısıyla zihnine) sahipti. Tersine, bir aslan gövdesine ve bir kadın başına sahip bir figür, *Hiyeroglifi* Valeriano'nun hetaira'nın bir amblemi olarak (39). Sfenks gibi geleneksel sembollerin kompozisyonunda dişil, morfolojik unsurların dahil edilmesi her zaman bir kavramın veya tüm bir kozmik sezgiler kompleksinin projeksiyonuyla kaplanmış bir doğa arka planına işaret eder. Sonuç olarak, Kadın, belirleyici faktörün üst üste bindirilmiş sembolik yönler olabileceği büyük karmaşıklıkta bir arketipal imgedir - örneğin, Kadının Sophia veya Mary olarak üstün yönleri, onun bir bilim veya yüce erdem kişileştirmesi olarak işlevini belirler; ve bir anima imgesi olarak sunulduğunda, erkeğin en yüce ve en saf niteliklerinin bir yansıması olduğu için erkekten üstündür. Havva veya Helen olarak daha temel biçimlerinde - içgüdüsel ve duygusal yönler - Kadın erkekten daha düşük bir seviyededir. Belki de en karakteristik haliyle burada ortaya çıkar - bir baştan çıkarıcı, *Saçlı Bıyık*, her şeyi kendisiyle birlikte aşağı çeken ve simyadaki değişken ilkeye benzeyen, geçici, tutarsız, sadakatsiz ve ikiyüzlü olan her şeyi simgeleyen bir sembol. Ayrıca bkz. *Sevilen Kişi* Ve *Sofya.*

**Kadın, Ölü** Mezarında ölmüş genç bir kadının görüntüsü, vizyonu veya rüyası, doğrudan doğruya ölümünün bir sembolüdür. *hayvan.* Gérard de Sède'nin aktardığı Kraliçe Blanche'ın Fransız efsanesi *Tapınakçılar bizim için harika* (Paris, 1962), bunu anlatır. Sède, bu bağlamda, Tapınak Şövalyeleri'nin efsanevi Yse'si olan İsis ve Yseult veya Isolde'nin isimlerini birbirine bağlar. Jakob Böhme'nin bir müridi olan Georg Gichtel, bu ölü bakire veya kraliçe sembolünden (gerçekte veya görünüşte ölü, yani iyi bilinen masaldaki gibi uyuyan) 'parlayan Cennet bedeninin bozulmasıyla' ilgili olan bir sembol olarak bahseder (bkz. Evola, *Ermetica geleneği*, Bari, 1948).

**Odun** Bir anne sembolü (31). Yakılmış odun bilgelik ve ölümü simgeler (50). Kurban törenlerinde yakılan odunun büyüsü ve gübreleme eğilimlerinin küllere ve kömüre aktarıldığı varsayılır. Yakma, 'tohum' durumuna geri dönüş olarak kabul edilir; bu, sırayla ateş sembolizmiyle ilişkili olan birçok ritüel ve folklor geleneğinin ortaya çıkmasına neden olmuştur (17).

**Dünya** Sembolik olarak, dünya, bir varoluş halinin ortaya çıktığı alemdir (25), birbirine yapışan birçok bileşen parçadan oluşur. Çoğul olarak kullanıldığında, terim bir anlamda uzay sembolizmine aittir, ancak 'dünyalar' aslında sadece ruhun farklı modlarıdır (26). Üç dünyanın (cehennem, karasal ve göksel) kozmik ve ahlaki öneminin açıklaması

(tial) seviye sembolizminde aranmalıdır. Aşağı olan her zaman yeraltı ile eş tutulmamalıdır, çünkü megalitik kültürlerde, yeraltı genellikle yüksekte veya dağların oyuk iç kısmında (ölülerin meskeni olarak düşünülmüştür) yer alırdı. Guénon, 'yeraltı dünyası'na yapılan göndermelerin çok sayıda kültürel gelenekte bulunduğunu, bu geleneklerde 'mağara kültü'nün veya mağaranın 'merkez' kültüyle bağlantılı olduğunu belirtmiştir. Ayrıca mağaranın kalbin mağarasıyla eşitlenmesi de akılda tutulmalıdır, ikincisi varlığın Merkezi veya Dünya Yumurtası olarak kabul edilir (28).

**Dünya,**Tarot destesinin yirmi birinci bilmecesi. Serinin üçlü ve yedililerden oluşması, 21 sayısının bir sentezi veya tezahür eden dünyanın, yani kalıcı yaratıcı etkinliğin bir yansıması olarak uzay dünyasının bütünlüğünü ima ettiğinin bir başka kanıtıdır. Bu fikir, bu oyun kartının alegorik görüntüsünde, kozmik dörtlü veya tetramorflarla çevrili bir çelengin içinde iki küçük çubukla koşan genç bir kız tarafından temsil edilir. Çubuklar, tüm kozmostaki her şeyin dönme hareketini başlatan kutuplaşmanın sembolüdür. Wirth'e göre, bu kız aynı zamanda büyük Talih'i temsil ederken, küçük Talih Tarot'un onuncu kartına karşılık gelir. Dörtlü, Elementlerle ve çelenk ise kozmik süreçle bağlantılıdır (59).

**Dünya imajı**'Dünya' kelimesinin kendisi tarafından açılan olasılıklar ordusu, onun çoklu yönlerini yansıtabilen çok sayıda sembolik imgeye işaret eder. Tüm büyük semboller aslında dünyanın imgeleridir: Örneğin, yedi kollu şamdan biçimindeki yedili, gezegenlerin düzenini yansıtır; ve örneğin Merkür'ün asasında olduğu gibi iki taraflı simetri, düşman güçlerin bir dengesi olduğu ölçüde dünyanın imgesidir; ve Zodyak, mandalalar veya Tarot destesi gibi tüm tekerlek sembolleri, bir döngü veya değişimler dizisi olarak göründüğü ölçüde dünyaya karşılık gelir. Fakat dünyanın özü, zaman ve sonsuzluk, madde ve ruh arasındaki çatışmadır veya varoluş düzleminde ayrı kalan zıtlıkların birleşimidir - yani, genellikle kareyi daireyle uzlaştıran imgeler aracılığıyla iletilen, bazen simya uygulamasında olduğu gibi basitçe 'daireyi kareleştirerek' ve bazen de Laos'un doğu beşgeninde olduğu gibi bileşen unsurlardan birini dörtle çarparak iletilen süreklilik ve süreksizlik arasındaki bir çatışmadır. Tetramorfların ruhsal bir dörtlü olarak düzenlenmesi, merkezin Köken'in (yani cennetin) bir imgesi olarak tutulması, tezahür dünyası tarafından dengelenir, bazen dört kulesi ve dört kapısı olan bir şehir olarak temsil edilir, her zaman merkezde en büyük öneme sahip bir imge bulunur (32). Frobenius, bu türden ilginç sembollerden oluşan bir grubun tarihini anlatır

Etiyopya'nın ritüel kupaları veya kadehleri (Susa seramiklerinden esinlenerek) M.Ö. dördüncü binyılda. Bu kupaların ortasında bir haç veya gamalı haç veya damero tipinde başka bir sembol var; bu bir toprak temsili olabilir, çünkü kenarlarda suyun bir resmi olabilecek bir motif çizilmiştir. Benin'den gelen bir Afrika kupasında aynı pozisyonda bir deniz yılanı vardır; burada sembol Gnostik'te olduğu gibi kendi kuyruğunu ısıran ejderhayla ilişkilendirilebilir *Ouroboros.*Morka'dan bir tahta disk, merkezde güneşin bir görüntüsünü, ardından okyanusu ima eden çift bir zincir ve son olarak dört ana noktaya (sırayla mevsimlere ve dört Elemente karşılık gelen) uygun olarak dört parçaya bölünmüş bir dış koronayı gösterir. Ancak Frobenius ayrıca dünyanın üç boyutlu görüntülerinden de bahseder. 1910'da Yoruba'da (Batı Afrika) olduğunu ve orada kutsal Ife şehrine gittiğini ve orada, tanrı Ejar'a kutsal bir yerde, dört köşesinde birer koni ve ortada bir kupa veya kadehle taçlandırılmış daha büyük bir koni bulunan bir tür platforma benzeyen bir nesne bulduğunu anlatır. Ortadaki koni Dünya Dağı'dır (gizemli mandorla); ve diğer dördü ana noktalara karşılık gelir. Bu görüntü ile beş destekli belirli tahtlar arasındaki ilişkiye dikkat çeker (22). Yukarıdakilere benzer Pantokrator ve tetramorfların resimsel imgelerinden oldukça ayrı olarak, Hristiyanlık da Estibaliz'deki vaftiz yazı tipinde üç boyutlu olarak tasvir edilen aynı tür desenin bir örneğine sahiptir. Pinedo bunu şu şekilde tarif eder: Taban, dört küçük sütunla birlikte ağır bir sütundur (Merkez ve dört ana noktaya benzer); üstünde, taç yaprağını (tezahür eden dünyanın ve doğuşun sembolü) açan bir lotus çiçeği gösterilmiştir. Bu taç yaprağının üstünde, üzerinde daha küçük, üç yapraklı kemerlerin yazılı olduğu kemerli bir sütun sırası vardır. Boşluklarda çeşitli sembolik varlıklar vardır (kozmik yaşam düzlemini, yani varoluşu çağrıştırır). Kemerlerin üstünde, göksel Kudüs'ün siperlerini temsil eden bir desen vardır - geri kazanılan cennet (46). Öyleyse, dünyanın bir sembolü olarak, tüm temel yönleriyle, bu görüntü bizim bildiğimiz en sanatsal, en kesin ve eksiksiz olanıdır.

**Dünya Ruhu**Bu kavram ideolojik olarak Büyük Ana kavramıyla ve değişim ve dönüşüm kaynağı olarak ay kavramıyla ilişkilidir. Belirli olumsuz özelliklere sahiptir, örneğin, tüm yaratıcı ve üreme süreçlerinin temel ön koşulu olan bölme ve çoğaltma eğilimi (31). Dünya Ruhu yalnızca edebiyatta tek bir bütündür ve o zaman Hindu ve İbrani geleneklerinin 'gizemli boşluğuna' eşdeğerdir.

**Solucan**Jung, solucanı hayat vermek yerine öldüren bir şehvet figürü olarak tanımlar (31). Bu, onun yeraltı çağrışımlarından, temel özelliklerinden, ölümle ve biyolojik çözülme aşamalarıyla bağlantısından ve

birincil. Bu nedenle, solucanın sembolize ettiği şey ölümdür—ama üstün veya organize olanın bakış açısından göreceli olan ölüm; temelde, yılan gibi, sürünen, düğümlenmiş enerjiyi ifade eder.

**Dokuma Kumaş**'Yaşam ağı' ifadesi, yalnızca iki öğenin (çözgü ve atkı - pasif ve aktif) harmanlanmasıyla bağlanma ve artış fikirleriyle ilgilenmeyen, aynı zamanda yalnızca yaratılışa eşdeğer olmayan, aynı zamanda fenomenler dünyasının mistik kavrayışını ifade eden dokunmuş kumaş sembolizminin güzel bir ifadesidir. Gerçek ve derin olanı görüşten gizleyen bir tür örtü olarak. Porphyry'nin gözlemlediği gibi: 'Eski insanlar göklere 'örtü' adını verdiler çünkü bir anlamda onlar tanrıların giysileridir.' Ve Platon'un dediği gibi: 'Tek ve biricik Demiurgos, ikincil Demiurgos'a -yani mitolojik tanrılara- 'ölümü simgesel bir kumaşta ölümsüzü ölümlüye bağlamalarını emreder.' Dokuma sembolizmine ek olarak, bu fikir İkizler burcunu da kapsar (var olan her şeyin ikili bileşimini, bir kısmının ölümsüz, diğer kısmının ölümlü olduğunu belirtir). Plutarkhos, dokumacılığın İsis tarafından kız kardeşi Nephthys'in yardımıyla icat edildiğini gözlemlemiştir (40). 'Penelope'nin Ağı' efsanesi bununla ilgilidir. Guénon, çözgü ve atkıyı, dik olanın çeşitli varoluş hallerini ve yatay olanın bu hallerin ulaştığı gelişme derecesini temsil ettiği kozmik haçın yatay ve dikey uzuvlarına eşdeğer olarak görür. Ayrıca, dokuma tezgahının iki çizgisinin eril ve dişil ilkelerle özdeşleştirilebileceğini ve bu nedenle,*Upanişadlar*, Yüce Brahma 'Dünyaların çözgü ve atkı olarak dokunduğu Kişi' olarak adlandırılır. Aynı zamanda, yaşam ve ölümün, yoğunlaşma ve çözülmenin dönüşümlü olması,*Yang*veya *Yin*, Taoistler için, kumaşın dokusundaki ipliklerin dönüşümlü 'dalgaları' gibidir (25). Bu temel sembolizmin dışında, bir kumaşın renginden, biçiminden ve işlevinden (uygulanabilir olduğu yerde) kaynaklanan daha fazla sembolik anlamı vardır. Piobb, özellikle İskoç tartanlarına atıfta bulunarak, belirli kumaş türlerinin ezoterik bir anlamı olan desenlerle karakterize edildiğini belirtmiştir (48). Süsleme tasarımları, bir kumaşta görünseler de, bir taşa kazınmış olsalar da veya bir minyatüre boyanmış olsalar da aynı sembolik öneme sahiptir (bkz.*Grafikler*). Örtü, dokuma ve giyimin temel bir biçimi olarak, 'sarmanın', yani maddenin sembolüdür. Salome'nin dansındaki veya İştar mitindeki yedi örtü, yedi gezegen küresine ve bunların ilgili etkilerine karşılık gelir.

# Evet

**Yang-Yin**Etkin veya eril ilkeyi içeren, kuvvetlerin ikili dağılımını gösteren bir Çin sembolü (*Yang*) ve pasif veya dişil ilke (*Yin*). Bir sigmoid çizgiyle ikiye bölünmüş bir dairenin biçimini alır ve bu şekilde oluşturulan iki parça, bölünme bir çapla olsaydı eksik olacak dinamik bir eğilimle donatılır. Açık yarı, *Yang*kuvvet ve karanlık yarısı gösterir*Yin*; ancak, her yarı, her modun kendi antitezinin tohumunu içinde barındırması gerektiğini sembolize etmek için karşıt yarının ortasından kesilmiş bir yayı içerir. Guénon, Yang-Yin'in bir helezon sembolü olduğunu, yani zıtlıkları bir araya getiren ve çelişkiyle karakterize durumlarda sürekli hareket, başkalaşım ve süreklilik yaratan evrensel kasırganın bir kesiti olduğunu düşünür. Bu harekete giriş ve çıkış, hareketin kendisinin dışında yer alır, tıpkı doğum ve ölümün bilinçli ve kendi kendini belirlediği ölçüde bireyin hayatından ayrı durması gibi. Yang-Yin'in merkezinden geçen dikey eksen, 'değişmeyen ortalamayı' veya başka bir deyişle, dönüşün, huzursuzluğun, dürtünün veya herhangi bir tür ıstırabın olmadığı mistik 'Merkezi' oluşturur. Hindu sembolizminde Dönüşüm Tekerleği'nin merkezi bölgesine ve Mısır ve batı sembolizminde labirentten çıkış merkezine veya yoluna karşılık gelir. Aynı zamanda evrim ve gerilemenin (25) birbirini dengeleyen iki eğiliminin de ifadesidir.

**Yıl**Yıl, bir sembolden daha fazlası olarak, tüm döngüsel süreçlerin (gün, insan yaşamının süresi, bir kültürün yükselişi ve düşüşü, kozmik döngü, vb.) prototipidir. Tüm döngüler, yükselen ve alçalan bir evreden, yani evrim ve gerilemeden oluşur; bazen döngüler üç veya daha sık olarak dört evreye (yılın mevsimleri, insanın yaşları) de ayrılır. Bununla birlikte, döngüsel sürecin genel bölünmesinin mutlaka simetrik olması gerekmez. Bu nedenle, yıl (veya Zodyak çarkı) gibi on iki birimden oluşan bir döngüde, yükselen ve alçalan evreler 6 artı 6 (simetrik bölünme) veya 8 artı 4 (asimetrik bölünme) olarak alınabilir. Birincisi daha geometrik, ikincisi ise daha deneysel bir bölünmedir. Yıl genellikle bir daire içindeki yaşlı bir adam figürüyle temsil edilir, iki veya üç dış halkada ayların adları, her aya uygun iş döngüsü, Zodyak işaretleri vb. gibi öğeler bulunur. Genellikle yıl çemberi, köşeleri kişileştirilmiş dört figür tarafından işgal edilen bir kareyle çevrilidir.

dört mevsimi simgeliyor. Gerona katedralindeki Yaratılış gobleni ünlü bir örnektir. Yıllık döngüyle ilgili iki ilginç nokta şunlardır: (i) Çin geleneğinde döngü, sırasıyla karanlık/ölüm ve ışık/yaşamla ilgili iki eşit parçaya bölünür; (ii) her insanın her yıl Aralık'tan Haziran'a kadar ölüm ve dirilişi simgeleyen bir yenilenme sürecinden geçtiğine dair ilkel bir inanç vardı (51) (Resim XXXII).

**Boyunduruk**Demet veya salkım gibi boyunduruk da birlik ve disiplinin simgesidir; ancak öküzle olan bağlantısı nedeniyle aynı zamanda fedakarlığın da simgesidir (50).

**Yoni**Mandorla gibi Yoni de iki dairenin kesiştiği bir geçit veya iç içe geçme bölgesidir. Kızılderililer, yenilenmeyi sağlamak için Yoni'nin altından bir heykelini yaparlar ve içinden geçerler (21).

**Gençlik ve Yaşlı Adam**Bu iki figür, doğan ve batan güneşi kişileştirir. Benzer bir diğer fikir, her güneşi selefinin çocuğu olarak gören fikirdir; bu bize diğer güneş tanrılarından doğan çok sayıda güneş tanrısının açıklamasını sağlar (35). Bu 'sürekli bağlantı' veya dairesel bağlantılar sistemine ek olarak, Yaşlı Adam her zaman babadır (usta, gelenek, tefekkür, göksel hükümdar, adalet), Gençlik ise oğuldur (yönetilen, yıkıcılık, sezgi, kahraman, cesaret). Gençlik-Yaşlı Adam'ın dengeleyici formülü, Gençlik olgun bir adam ve Yaşlı Adam sakat olduğunda dengesini kaybeder, çünkü ikincisi çocuksu ve aseksüel hale gelir.

# Z

**Zirve**Zenit, Çin göğünde merkez deliği olarak bilinen sembolle eş anlamlı olabilen bir semboldür. *Pi*, aynı zamanda dağ tapınağının zirvesi, piramit, kurban kazığı veya dünyanın sütunu (18) ile de aynıdır. Mistiklerin düşüncelerinin uzaydan uzaysızlığa, zamandan zamansızlığa geçebileceğine inandıkları noktadır. Bu nedenle, bu sembolün deliğin sembolüyle biçimsel benzerliğinin önemi.

**Zodyak**Karmaşıklığına rağmen en yaygın sembollerden biri. Neredeyse her toprak ve çağda özellikleri aynıdır: dairesel form, ilgili harcama işaretleriyle on iki alt bölüm ve yedi gezegenle ilişkileri. Mezopotamya kültürleri, Mısır, Yahudiye, Pers, Hindistan, Ti-

bahis, Çin, Amerika, İslam, Yunanistan ve Kuzey Avrupa—hepsi zodyak sembolizmiyle tanışıktı. Bu dairesel 'formun' adı*Zoe'nin*(hayat) ve *diyakos*(tekerlek); ve bu 'yaşam tekerleği'nin temel unsuru, kendi kuyruğunu ısıran yılanı simgeleyen Ouroboros'ta bulunur.*Aion*( Zodyak'ın genel önemi, 'bir kez döllenmiş olan ilkel enerjinin potansiyelden sanala, birlikten çokluğa, ruhtan maddeye, biçimsel olmayan dünyadan biçimler dünyasına' geçmesi ve sonra aynı yolda geri dönmesi süreciyle ilgilidir (52). Bu, evrenin yaşamının iki karşıt ama tamamlayıcı aşamaya bölündüğünü savunan doğu ontolojisinin öğretisiyle uyumludur: involution (veya maddeleşme) ve evolution (veya spiritüelleşme). Bu inancı Zodyak'a uygularsak, ilk altı burç (Koç'tan Başak'a) involution'ı temsil ederken, diğer altı burç (Terazi'den Balık'a) evrimle ilgilidir. Bu örüntü yalnızca en geniş anlamıyla kozmosun evrimine değil, aynı zamanda bu sürecin belirli evrelerine ve tezahür eden dünyanın gelişimindeki herhangi bir döneme (örneğin, tarihteki bir dönem, bir ırkın veya bir bireyin yaşam süresi, dünyanın var olduğu dönem, bir görevi yerine getirmek için harcanan zaman) atıfta bulunur (52). Bu sembolün ne kadar eski olduğuna dair kanıt olarak, Cueva de Arce'deki (Laguna de la Janda, Cadiz) kaya resimlerindeki burç işaretlerini, Eira d'os Mouros'taki (Galiçya'da) taş oymalarındaki gök haritalarını ve Alvão'daki (Portekiz'de) kromlech heykelciliğini, aynı türden sayısız başka örneği saymazsak, gösterebiliriz: ancak, güneş tutulmalarının tahminlerini içeren bir astroloji eserine sahip olduğu bilinen Agade Kralı Sargon'dan (M.Ö. 2750) önce, Zodyak sembolizminin gerçekten sistematik bir şekilde anlaşılmasının varlığına dair kesin bir kanıt yoktur. Hammurabi'den (M.Ö. 2000) itibaren insanın gökleri incelemesi daha bilimsel bir karakter kazanmaya başladı. Ancak, Berthelot'a göre, Zodyak ve bugün bildiğimiz karakteristik işaretler, Kambyses tabletinden (MÖ 6. yüzyıl) daha geriye izlenemez; ancak bu, Zodyak'ın sembolik düzenine katkıda bulunan ayrı unsurların bundan çok daha eski olduğu teorisini geçersiz kılmaz. Örneğin, dünyanın mistik on iki katlı vizyonu; ve efsanevi Koç ve İlkel güneş kültüyle ilişkilendirilen koç sembolü; ve ayrıca İkizler. Marc Saunier, Zodyak'ın on iki parçaya bölünmesiyle bağlantılı olarak, bilinmeyen bir bilinmezden, Zodyak'ın on iki aydınlık kapısından geçerek güneş dünyamıza yayılarak, güneşin biçimine yoğunlaştığını ve buradan dışarıya doğru, sesler, ritimler ve renkler gamında birliğini kıran yedi gezegen küresine yayıldığını yorumlamıştır (49). Jung'un belirttiği gibi,

Maniheist inanca göre, yaratıcı, evrenle ilgili bir kozmik tekerlek inşa eder. *rota*ve*opus sirkülatör*simya ve aynı zamanda süblimleşmeyi ifade etmesi bakımından aynıdır (31). Bu hareket biçiminin, dikey düzlemde dönmenin - alçalan ve yükselen - Platoncu ruhun maddi varoluşa 'düşüş' teorilerini ve aynı yolda geri dönerek kurtuluşu bulma ihtiyacını yansıttığını belirtmek neredeyse gereksizdir. Zodyak döngüsünün en önemli ve kesin uyarlamaları - çünkü diğer varyantlar analoji yoluyla ortaya çıkar - birincisi, on iki burcu aylık dönemlerle ve tam döngüyü yıl ile (Mart ile başlayan - ilkbaharla) eşitleyen ve ikincisi, ekinoksların presesyonunun büyük döngüsüne (25.920 yıl süren) karşılık gelen, buna göre her 2160 yılda bir ekinoks bir burç (otuz derece) kadar geri çekilir. Zodyak düzenini oluşturan figürlerin çoğunlukla hayvanlardan oluşması, Schneider'i takımyıldızların ilginç isimlerini, temel özelliklerinin daha sonra felaketçilik süreciyle göklere uygulandığı totemistik kökenli daha eski bir dine borçlu olabileceğini öne sürmeye yöneltmiştir (50). Piobb, Zodyak'ın bir süreç olmasının yanı sıra bir devre olarak da anlaşılabileceğini ve on iki parçalı bölümünün nicel olanın nitel hale gelme biçiminden (titreşimlerde, seslerde veya renklerde) kaynaklandığını ve dolayısıyla ekliptiğin girişi (Koç) ve çıkışı (Balık) arasında potansiyel olarak farklılaşan bir enerji bölgesi olduğunu gözlemlemiştir. Ayrıca, eski kavramları kavramak isteyen birinin Zodyak'ı, özetle on iki köşeli yıldızı (48) temsil eden on iki ideogramdan oluşan bir bütün olarak görmesi gerektiğini de belirtmiştir. Her on iki parçalı şemanın Zodyak düzenine gönderme yaptığı açıktır. İşaretler (ayrı başlıklar altında bakınız) şu şekildedir: Koç, Boğa, İkizler, Yengeç, Aslan, Başak, Terazi, Akrep, Yay, Oğlak, Kova, Balık (40). Senard'a göre, bu on iki işaret, üç mod veya*gunalar* (seviyeler) olarak bilinir*sattva*,*rajas*Ve*tamas*(birincisi, bir üstünlük veya öz durumuna veya düzeyine karşılık gelir; ikincisi, ara veya geçiş durumuna: ve üçüncüsü, aşağı ve maddi düzeye karşılık gelir). Ancak burada, her birine yüklediği anlamları kısaca belirtmenin ötesinde, Senard'ın Zodyak işaretleri teorisine giremeyiz: Koç'u yaratma ve dönüştürme dürtüsü olarak yorumlar: Boğa'yı farklılaşmamış manyetizma olarak; İkizler'i yaratıcı sentez veya hayal gücü olarak; Yengeç'i gebelik ve doğum olarak; Aslan'ı bireyselleşme, irade olarak; Başak'ı zeka olarak; Terazi'yi denge olarak; Akrep'i histoliz olarak; Yay'ı koordinasyon ve sentez olarak; Oğlak'ı çilecilik olarak; Kova'yı aydınlanma olarak; ve Balık'ı mistik füzyon olarak (52). Mertens-Stienon, Zodyak çalışmasını, Ekim 1881'de yayınlanan ve Fransızcaya çevrilen Hindu T. Subba Rao'nun bir makalesine dayandırır*Mavi Lotus*1937'de, aynı zamanda çalışmadan yararlanarak

Blavatsky ve Dupuis'in (ikincisi mitlerin neredeyse yalnızca astronomik yorumunu tercih ediyor). Mertens Stienon, zodyak işaretlerini üç kuaternere bölüyor, ancak bizim görüşümüze göre daha iyi bir bölünme bunun tersi olurdu - dört üçlü, yılın her mevsimi için (ve ayrıca ana noktalar için) bir üçlü birlik oluşturuyor. Zodyak'ın, kucakladığı evrimsel aşamalarla birlikte her bir döngünün evrelerini sembolize etmeye ve analiz etmeye hizmet edebileceği görüşünü destekliyor. Astronomik Zodyak (takımyıldızlar) ile entelektüel Zodyak (semboller) arasında ayrım yapıyor ve takımyıldızların isimlerini sembollerden aldığını doğruluyor. Örneğin, Mısır zamanlarında sembolik boğa ve koça çok fazla önem verildiğinden, astronomik olarak konuşursak, bu figürlerin, çağımızda Balık burcuyla çakışan ilkbahar ekinokslarını işaretlemesinin nedeni budur. Güneşin on iki bölümden geçen görünür yörüngesinin, aktif ilkenin pasif üzerindeki eyleminde on iki dereceye veya aşamaya karşılık geldiğini gösterir. Bu aşamalar mitolojide yaratıcı-tanrının avatarları tarafından, onun başkalaşımları ve tezahürleriyle gösterilir. Her işaretin kesin sembolizmi şuradan kaynaklanır: (*A*) on iki işaret dizisinde taşıdığı sayı: (*B*) serinin bütünü içindeki durumu; (*C*) dört üçlünün her biri içindeki durumu; (*D*) sembolik figürü; (*ve*) bu şekille ilgili fikirler; ve (*F*) eş zamanlı gezegensel sembolizm. Zodyak sembolizminde, Tarot destesinde olduğu gibi, her şeyi kapsayan bir arketipal desen yaratma kararlılığını hissedebilirsiniz; makrokozmos ve mikrokozmostaki her varoluşsal olasılığın kapsamlı bir tanımı olarak hizmet edecek bir tür mecazi model. Diğer sembolik biçimlerde olduğu gibi, zodyak sembolizmi de*seri*evrenin anlaşılması, tüm şeylerin uzay-zamanda sınırlı ve tipik konum ve durumları işgal ettiğine dair inançtan kaynaklanır ve determinizmi değil, 'kaderler sistemine' olan inancı ima eder, yani belirli öncüllerin belirli sonuçlara yol açması gerektiği ve herhangi bir verili durumun ne değiştirilebilir ne de keyfi olan sonuçları olması gerektiği teorisini ima eder. Zodyak'ın somut anlamda insan varoluş döngüsüne uygulanmasıyla ilgili olarak, Schneider'in gösterdiği gibi, tıbbi ritüellere ait sembollerle bazı belirgin yakınlıklar vardır. Jorge Quintana'ya ve onun*Mohenjo-Daro'nun Temel Teorisi*(Ampurias, IV), bilgimizi bizim dönemimizden önceki üçüncü bin yılın proto-Hint dönemine ait sekizli bir zodyak borçlu olduğumuzdur. Bu zodyak aşağıdaki işaretlerden oluşur:*eğitim*((koç),*evet*((Çarp),*nand*((yengeç),*anne*((anne)*tuk*(teraziler),*kanı*( (ok),*kuda*((sürahi) ve*dakika*(balık). Bu işaretlerin çoğu ile on iki kanarya zodyağının işaretleri arasında belirgin paralellikler vardır. Proto-Hintlilerin yüce tanrısı,

Güneş, takımyıldızlar arasında geçiş yaparken Zodyak'ın karşılık gelen derecelerini geçerek, 'sekiz formun tanrısı' unvanını almıştır.

**Alan**Uzayın her bölgesi veya alanı, dikey eksendeki seviyesinden ve ana noktalara göre konumundan kaynaklanan sembolik bir öneme sahiptir. En geniş anlamıyla, bölge, benzetme yoluyla, derece veya mod ile eş tutulabilir. Renkler aslında yalnızca spektrumun bölgeleridir ve bu nedenle, bölgelerin herhangi bir düzenlemesi seri bir bütün olarak yorumlanmaya açıktır.

# ANA KAYNAKLARIN BİBLİYOGRAFİSİ


BACHELARD, GASTON.*Ateşin Psikanalizi.*Paris, 1938 (1).

— *Su ve Rüzgarlar.*Paris, 1942 (2).

— *Hava ve Şarkılar.*Paris, 1943 (3).

BAYLEY, HAROLD.*Sembolizmin Kayıp Dili.*Londra, 1912 (yeniden basım 1951) (4).

BEAUMONT, A.*Çin Dekoratif Sanatında Sembolizm.*New York, 1949 (5). BENOIST, Luc.*Dünya sanatı.*Paris, 1941 (6).

BERTHELOT, Rene.*La pensée de l'Asie et l'astrobiologie.*Paris, 1949 (7). BGP *Mitologia evrensel sözlüğü.*Barselona, 1835 (8). BLAVATSKY, HP*Gizli Doktrin.*Londra, 1888 (9). CARO BAROJA, Julio.*Birkaç İspanyol dostumuz var.* Madrid, 1941 (10). CEPOLLARO, A.*Mitriaco ritüeli.*Roma, 1954 (11). COLA, J. *Dövmeler ve muskalar.*Madrid, 1949 (12). ÇOKOD, Louis.*Okültizm ve Büyü Entrême-Orient.*Paris, 1945 (13). DAVY, M.-M.*Essai sur la Sembolik Romane.* Paris, 1955 (14). DIEL, Pail.*Yunan mitolojisindeki Sembolizm.*Paris, 1952 (15). DONTENVILLE, Henri.*Fransız Mitolojisi.*Paris, 1948 (16). ELIADE, Mircea. *Dinlerin Tarihi Tratado.*Madrid, 1954 (17).

— *Resimler ve Semboller.*Paris, 1952 (18).

ENEL.*Kutsal dil.*Paris, 1932 (19).

FERGUSON, George W.*Hıristiyan Sanatında İşaretler ve Semboller.*New York, 1954 (20). FRAZER, Sir James G.*Altın Dal.*Londra, 1911-15 (21). FROBENIUS, Leo.*Afrika uygarlığının tarihi.*Paris, 1952 (22). FROMM, Erich.*Unutulmuş Dil.*Londra, 1952 (23). GHYKA, Matila.*Philosophie et mystique du nombre.*Paris, 1952 (24) GUÉNON, René.*Haç Sembolizmi.*Paris, 1931 (25).

— *Vedanta'ya göre İnsan ve Oluşu.*Londra, 1945 (26).

— *Dante'nin Ezoterikliği.*Paris, 1949 (27)

— *Dünya Kralı.*Paris, 1950 (28).

— *Başlangıç üzerine bir bakış.*Paris (29).

JACOBI, Jolan de.*CG Jung'un Psikolojisi.*Londra, 1951 (30).

JUNG, ÇG*Dönüşümün Sembolleri*(Toplu Eserler, 5). Londra, 1956 (31).

— *Psikoloji ve Simya*(Toplu Eserler, 12). Londra, 1953 (32).

— 'Aktarım Psikolojisi'.*Psikoterapi Uygulaması*(Toplu Eserler, 16). Londra, 1954 (33).

— 'Ego ve Bilinçdışı Arasındaki İlişkiler'. İçinde:*Analitik Psikoloji Üzerine İki Deneme*(Toplu Eserler, 7). Londra, 1953 (34). KRAPPE, AH*Efsanelerin Yaratılışı.*Paris, 1952 (35). LEHNER, Ernst.*Semboller, İşaretler ve Mühürler.* Cleveland, 1950 (36). LÉVI, Eliphas.*Kabala'nın Sırları.*Paris, 1920 (37). LOEFFLER-DELACHAUX, M.*Le Sembolisme des contes de Fées.*Paris, 1949 (38).

MARQUES RIVIERE, J.*Muskalar, tılsımlar ve pantacles.*Paris, 1950 (39).
MERTENS STIENON, M.*Zodyak Okültizmi.*Paris, 1939 (40). ORITZ, Fernando. *El Huracan.*Meksika, 1947 (41).
PANETH, L.*La Sembolique des nombres dans l'Inconscient.*Paris, 1953 (42).
PAPUS.*Gizli bilimin özel yöntemi.*Paris, 1891 (43).
— *İsimlerin Bilimi.*Paris, 1934 (44).
— *Astrolojik başlangıç.*Paris, 1919 (45).
PINEDO, Ramiro de.*El Simbolismo en la escultura ortaçağ española.*Madrid, 1930 (46).
PIOBB, PV*Yüksek büyünün formülü.*Paris, 1937 (47).
— *Clef Universelle des Sciences Secretes.*Paris, 1950 (48).
SAUNIER, Marc.*La Légende des semboller, felsefeler, din ve maçonniques.* 2. basım. Paris, 1911 (49).
SCHNEIDER, Marius.*Mitolojik ve Mitolojik Hayvan Sembollerinin Kökeni Antik kültür.*Barselona, 1946 (50).
— *Espadas ve tarantela dansı.*Barselona, 1948 (51).
SENARD, M.*Zodyak.*Lozan, 1948 (51).
SEZNEC, Jean.*Pagan Tanrıların Hayatta Kalması.*New York, 1953 (53).
YILDIZ, Él*y.Etre'nin Sırları.*Paris, 1902 (54).
— *Fiilin Sırları.*Paris, 1908 (55).
TEILLARD, Ania.*Duyguların Sembolü.*Milano, 1951 (56).
TEST, Gino.*Alchimia ve Chimica antika dizileri.*Roma, 1950 (57). WILHELM, Richard.*Lao Tse ve Taoizm.*Stuttgart, 1925 (58). WIRTH, Oswald.*Le Tarot des imagiers du Moyen Age.*Paris, 1927 (59). ZİMMER, Heinrich.*Hint Sanatında ve Medeniyetinde Mitler ve Semboller.*New York, 1946 (60).
ZOLLINGER, Gustav.*Tau veya Tau-T'an ve das Rätsel der sprachlichen ve insancıl bir şey.*Bern, 1952 (61).

# EK KAYNAKÇA


ADAM, Leonhard. *Nordwestamerikanische Indianerkunst*. Berlin, 1923.
ADRIAN, P.G. *Üniversitelerin Seslerine Yansımalar*. Paris, 1955.
AELIANUS, Claudius. *De Natura Hayvan*. Jena, 1832. AGRIPPA, HC *Opera*. Lyon, XVI. yüzyıl.
ALBERT, M. *İtalya'da Castor ve Pollux kültü*. Paris, 1883. ALCAZAR, Luis. *Kıyamet'te Vestigatio arcani sensus*. Anvers, 1619. ALCIATI, Andrea, *Amblemler*. Paris, 1580.
ALLBERRY, Charles. *Manichäismus'ta Tod ve Wiedergeburt'un Sembolü*. Eranos Jahrbuch 1939. Zürih, 1940.
— *Alegoriler ve Amblemler*. Viyana, 1900.
ALLEAU, René. *Alchimie geleneğinin yönleri*. Paris, 1952.
— *Sembollerin Doğası*. Paris, 1958.
ALLEN, Emory A. *Tarih Öncesi Dünya veya Yok Olan Irklar*. Cincinnati, 1885. ALLEN, JR *O zamandan önce Büyük Britanya ve İrlanda'daki erken Hıristiyan sembolizmi XIII. yüzyıl*. Londra, 1877.
TÜMÜNÜ GÖRMEK İÇİN TIKLAYIN *Japon Sanat Motifleri*. Chicago, 1917. ALLENDY, —*İsimlerin Sembolizmi*. Paris, 1948. AMADES, Joan. *Mitoloji Megalitik*. Ampurias III. Barselona, 1941. AMMAN, Jost. *Her standda açıklama*. Frankfurt, 1568.
ANDRAE, R. *Ethnographische Parallelen, Neue Folge*. Leipzig, 1889. ANDRAE, Walter. *Die ionische Säule, Bauform veya Sembol?* Berlin, 1933. ANTONİADI, EM *L'Astronomie des prêtres égyptiens*. Paris, 1936. ARATUS, Paulus. *Bir söylemin sonraki sembolleri, kutsal törenler ve küfürler*. . . Roma, 1589.
Amerika Arkeoloji Enstitüsü. *Tüm Irkların Mitolojisi*. Boston, 1925-32. *Ars muhtıraları* veya *rationarium evangelistarum* (Petrus de Rosenheim'ın dizeleriyle.) Pforzheim, 1502.
ARTEMİDORUS DALDIANUS. *Onirocriticon kitapları V*. Leipzig, 1864. ARTIN, YAKOUB. *Doğu'daki blason'a katkı*. Londra, 1902. AUBER, CA *Dini Sembolizmin Tarihi ve Teorisi*. Paris, 1884.
— *Hıristiyanlığın Öncü ve Dini Sembolizm Tarihi*. Paris, 1844 .

BACHELARD, Gaston. *Lautréamont*. Paris, 1939.
BACHOFEN, JJ *Der Mythus von Orient und Occident*. Münih, 1926.
— *Ana Hak ve Din*. Leipzig, 1927. BALTRUSAITIS, Jurgis. *Art sumérien, art roman*. Paris, 1934.
— *Le Moyen Age fantastik*. Paris, 1955.
BARBERİNO, Francesco. *Memorie Baskı ve Ritrati*. Bologna, 1672. BARBIER DE MONTAULT. *Chrétienne ikonografisi özellikleri*. Paris, 1890. BARRETT. *Simyacı filozofların hayatları, kitap kataloğuyla birlikte gizli kimya*. Londra, 1815.
BAUER, A. *Österreich bis zum beginnenden'de Chemie und Alchemie XIX. Jahrh alt*. Viyana, 1883.
SAKAL, Daniel C. *Amerikan Çocuklarının İşaretler, Sinyaller ve Semboller Kitabı*. Philadelphia ve Londra, 1918.
BECQ DE FOUQUIÈRES. *Eski Oyunlar*. Paris, 1873. BEDA. *Opera*. Köln, 1612. BEIGBEDER. *Sembolik*. Paris, 1957.

ÇAN, Eric Temple.*İsimlerin Büyüsü*. Paris, 1952.
BERCHEM, Egon von.*Die Wappenbücher des Deutschen Mittel-Alters*. Basel, 1928.
BERGER, EH*Mythische Kosmographie der Griechen*. Leipzig, 1904. BERJEAU, J. Ph. *Erken Hollanda, Alman ve İngiliz Matbaa İşaretleri*Londra, 1866. BERNOULLI, R. 'Simyada Yansıyan Manevi Gelişim', vb.*Manevi Disiplinler*(Eranos Yıllıkları'ndan Belgeler, 4). New York ve Londra, 1960.

BERTHELOT, PEM*Giriş à l'étude de la chimie des anciens et du Moyen-Yaş*. Paris, 1889.
— *Simyanın Kökenleri*. Paris, 1885.
BERTHELOT, PEM ve RUELLE, CE*Eski Yunan Alchimistes Koleksiyonu*. Paris, 1887-88.
BIDEZ, J. ve CUMONT, F.*Hellen büyücüler*. Paris, 1938. BIENKOWSKI, P.*Les Celtes dans les Arts Mineurs Greco-Romains*. Krakov, 1928. BİRİNGUCCİO, Vannoccio. *Pirotechnia'dan*. Venedik, 1540. BOCCACCIO.*Soyağacı deorum gentilium*. Venedik, 1472.
BOCCHIO, Aşil.*Sembolicarum quaestionum de universo genere*. Bolonya, 1555.
BOCHART, S.*Hierozoicon, sive bipertitum opus de Animalibus S. Scripturae*. Londra, 1663.
BOISSAER, Jean-Jacques.*Liber amblemi*. Frankfurt, 1593. BONGUS, P.*Gizemli Sayının Anlamı*. Venedik, 1585. BORGES Y GUERRERO.*Fantástica zooloji kılavuzu*. Meksika, 1957. BORNEMANN, S.*Kunst Wissenschaft und Kirche'deki Alegori*. Freiburg im Breisgau, 1899.
BORNİTUS, Jacobus.*Emblemata etik-politika*. Mainz, 1669.
BOWES, James Lord.*Japon İşaretleri ve Mühürleri*. Londra, 1882.
BOWRA, CM*Sembolizmin Mirası*. Londra, 1943. BRANT, Sebastian.*Stultifera Navis*. Basel, 1497. BRÉAL, M.*Anlambilim*. Londra, 1900. BRETON, André.*GL M Defterī*7. Paris, 1938.

— *Aşk dörtlü*. Paris, 1937.
KISA BİLGİ, Robert.*Anneler*. Londra ve New York, 1927.
BRILLANT, M.*Eleusis'in Sırları*. Paris, 1920. BRİKET, Charles Moïse.*Filigranlar*. Paris, 1907.
BRUCK ANGERMUNT, Jacobus.*Siyasi amblem*. Köln, 1618. BRUNE, Johan de.*Zinnewerck'in amblemleri*. Amsterdam, 1624. BRYANT, Jacob.*Antik Mitolojinin Analizi*. Londra, 1807. BUDGE, EA Wallis. *Muskalar ve Batıl İnançlar*. Londra, 1930.
— *Mısır Büyüsü*. Londra, 1899. BUHLER, Karl. *Ausdrucks teorisi*. Jena, 1933.
BULARD, Marcel.*Le Scorpion sembolleri du insan juif*. Paris, 1935. BUREN, E. Douglas van.*Mezopotamya Sanatında Tanrıların Sembolleri*. Analecta Orientalia. Roma, 1945.
BURNOUF, E.*Le Vase sacré et ce qu'il contient*. . . Paris, 1896.
BURTON, William ve Hobson, RL*Seramik ve Porselen Üzerindeki İşaretlerin El Kitabı*. Londra, 1909.
CADET DE GASSICOURT ve ROURE DE PAULIN.*L'Hermétisme dans l'art héraldique*. Paris, 1907.
CAILLIET, E.*Sembolizm ve âmes ilkelleri*. Paris, 1936.
CALLET, Bölüm.*Dilin Gizemi*. Paris, 1928.
CAMBRIEL, YÖK*Hermétique veya Alchimie Felsefesi Dersleri*. Paris, 1843.
CAMERARIUS, Joachinus.*Sembolorum ve amblematum centuriae*. Mainz, 1668.

CAMİLLİ, Camillo.*Çeşitli resimlerin etkileyici görünümü*. . . (Girolamo'nun çizimleriyle) Porro). Venedik, 1586.
CAPUA, Johannes de.*Hortus Sanitatis*. Mainz, 1491. CARTARI, Vincenzo.*Le Imagine dei Dei degli Antichi*. Venedik, 1625. CARTER, D. *Canavarın Sembolü*. New York, 1957. CARUS, Paul.*Çin Felsefesi*. Şikago, 1898.
— *İnsanın Ruhu*. Londra, 1891.
— *Şeytanın Tarihi*. Londra, 1900. CASANOVA, Ludovicus. *Hiyeroglif*. Lyon, 1626. CASSIRER, Ernst.*Filozofistike Antropoloji*. Meksika, 1951.
— *Fikir ve Gestalt*.Berlin, 1921.
CASTELLANOS DE LOSADA, Basilio Sebastián.*Sistematik Alegorik Özet evrensel ikonoloji kılavuzu*.Madrid, 1850. CAUSSINO, Nicolao.*Sembolica aegyptiorum sapientia*. Paris, 1647. CHAFFERS, William.*Koleksiyoncunun İşaretler ve Monogramlar El Kitabı Seramik ve Porselen*. Londra, 1898.
ŞAİGNET, AE*Pythagore ve la philosophie pythagoricienne*. Paris, 1873.CHARBONNEAU-LASSAY, L.*Mesih'in Bestiaire'i*. Brüksel, 1940.
— *L'Ésotérisme de quelques sembolleri géométriques chrétiens*. Paris, 1960. CHARLES, E.*Roger Bacon. Sa vie, ses ouvrages, ses doktrinleri*. Paris, 1861. CHASSANG, A.*Le merveilleux dans l'Antiquité*. Paris, 1862. Hıristiyan. *Büyünün Tarihi*. Paris, 1863. CHOMPRE, P.*Fabl Sözlüğü*. Paris, 1727. CIRLOT, JE*El Ojo ve Mitologia, sembolizmi*. Barselona, 1954.

— *Sembollerden bir örnek alın*. « Sumario », VIII, 22. Barselona, 1952.
COBARRUBIAS Y HOROZCO, Sebastián de.*Ahlaki amblemler*. Madrid, 1610 ve 1951.
KOLON, E.*Malzeme İşaretleri*. New York, 1888. COLONNA, Francesco. *Hipnerotomachia Poliphili*. Venedik, 1499. COLLUM, VCC*Tressée Demir Çağı Megalitik Anıtı*. Londra, 1935. CONTENAU, G.*La Magie les assyriens ve les babyloniens*. Paris, 1947. AŞÇI, AB*Zeus, Antik Din Üzerine Bir Çalışma*. Londra, 1914-40. COOMARASWAMY, A.*Budist İkonografisinin Unsurları*. Cambridge, Mass., 1935.
— 'Kubbenin Sembolizmi.'*Hint Tarihi Çeyrek*. XIV, 1, 1935.
— 'Ters Ağaç.'*Quart. Journ. Myth. Soc. Bangalore*, XXIX, 2, 1938. CORBIN, Henry.*Terre Céleste et Corps de Resurrection*. Paris, 1960. CORDUERO, Moise.*Deborah'ın Palmiyesi*. Mantova, 1623.
— *El Bombası Bahçesi*.Krakov.
GEBELIN MAHKEMESİ, A.*İlkel dünya*. Paris, 1773-82.
CREUZER, Frederic.*Les Religions de l'Antiquité esas olarak kabul edilir Leurs sembolik ve mitolojik formlar oluşturur*. Paris, 1825.
CRUVEILHIER, J.*Paracelse, sa vie et sa doktrini*. Paris, 1842.
CUMONT, Franz.*L'Aigle funéraire des Syriens et l'apothéose des impereurs*. Paris, 1910.
— *Mithra'nın Sırları*. Brüksel, 1900.
— *Romains Funéraire Sembolizmini Araştırın*. Paris, 1942.
— *Mithra'nın gizemleriyle ilgili metinler ve anıtlar*, 1896-99. CYLIANI. *Hermès şeytan*. Paris, 1832.
DAMMARTİN.*Alfabe karakterlerinin kökeni özellikleri*.Paris, 1839. DANIÉLOU, Jean.*Les Semboller ilkel chrétiens*. Paris, 1961. DANZEL, Th. W.*Sembol, Daemonen ve Heilige Türme*. Hamburg, 1930. DARMSTAEDTER, E.*Der babylonisch-assyrisch Lasurstein.*'Öğrenme bölümünde Geschichte der Chimie'. Berlin, 1937.

DAVID, Madeleine V.*Le Débat sur les écritures et l'hiéroglyphe aux XVII ve XVIII yüzyıl*. Paris, 1965.
DEBIDOUR, V.-H.*Fransa'da Le Bestiaire heykeli*. Paris, 1961. De
DAT, Giuiliano.*Hindistan'ın ikinci cantare'si*. Roma, 1494.
DELAAGE.*Gerçek Bilimi*. Paris, 1882.
DELALAIN, S.*Inventaire des Marques Typographiques*. Paris, 1866.
DELATTE, A.*Hergarius*. Liège, 1938.
DELEHAYE, Hippolyte.*Hagiografik efsaneler*. Brüksel, 1905. DELLA PORTA, G. Battista.*Uomo'nun fizyonomisi*.Padova, 1627. DEONNA, E.*Sembolizmin Güzel Yansımaları*. Rahip Hist. Rel. Paris, 1924.DIERBACH, JH*Mitolojik çiçek*. . . Dijon, 1867. DIGBY, GW*Anlam ve sembol*. Londra, 1955. DINET, P.*Hiyerogliflerin Cinq Eserleri*. Paris, 1614. DIONYSIUS, yalancı-.*İlahi İsimler*, vb., tr. CE Rolt. Londra, 1920.

— *Göksel Hiyerarşiler*. Londra, 1935. DOBERER, Kurt
Karl.*Altıncılar*. Londra, 1948.
DORE, Henri.*Çin Batıl İnançları Üzerine Araştırmalar*.Şanghay, 1914. DUCHAUSSOY, Jacques.*Le Bestiaire divin veya le sembolik des animasyon*. Paris, 1958.
ELEAZAR, Haham Abraham.*Uraltes Kimişleri*. Leipzig, 1760. ELIADE, Mircea.*Méphistophélès ve l'Androgyne*. Paris, 1962.
— *Mitler, Rüyalar ve Sırlar*. Londra, 1960. ELLIS, Havelock.*Rüyalar Dünyası*. Londra, 1924. EMERSON, Ellen Russel.*Hint Mitleri*. Boston, 1884. ENDRES, FC *Gizem ve Büyü*. Zürih, 1951. ENGELBRECHT, A.*Hephaestion Von Theben ve Astrologisches Özeti*.

Viyana, 1887.
*Eranos Yıl Kitabı*. Zürih.
EVOLA, GC*Ermetica Geleneği*.Bari, 1931.
ZEYTİN FABRİKASI.*İbranice Dilin Yeniden Sağlanması*. New York, 1921.
— *Açıklanan müzik*. Paris, 1928.
FAIR Yayıncılık Şirketi.*Bir Yüzyıllık Teksas Sığır Markaları*. Forth Worth, 1936.
FAULHABER ve REMMELIN.*Değerleme*. Nürnberg, 1914. FAULMANN, Karl.*Yazı Kitabı*. Viyana, 1878. FAYE, E. de.*Les Apocalypses Juives*.Paris, 1892.

FENN, Waldemar.*İspanya'nın tarih öncesi grafiği ve Avrupa kültürünün kökeni*. Mahon, 1950.
FERRANDO ROİG.*Hristiyan sembolü*. Barselona, 1958.
FERRERO, Guglielmo.*I Simboli tüm hikaye ve kitap filolarıyla ilgili*. Torino, 1893.
FİGÜER, G.*Simya ve Simyacılar*. Paris, 1856.
FINGESTEN, Peter. 'Maneviyat, Tasavvuf ve nesnel olmayan'.*Dergi*, XXI-I. New York, 1961. FISSER.
*Edebiyatın simgesi*.Paris.
ALEV, Hortensius.*Le Livre rouge: Büyünün Özgeçmişi, des sciences ocultes et hermétique felsefesinden*.Paris, 1842. FRAINGER, Wilhelm.*Altdeutsches Bilderbuch*. Leipzig, 1930. FRANCISCUS DE HOLLANDIA.*De Aetatibus Mundi Hayal Ediyor*, 1545. FRANCK, Adolphe.*Darstellung und Deutung der Allegorien*.Hamburg, 1880.
— *Kabbale*.Paris, 1843.
— *XVI. yüzyılda Paracelse et l'alchimie*, 1857. FRANKFORT, H.
*Silindir Contaları*.Londra, 1939. FREEMAN, Rosemary.*İngilizce Amblem Kitapları*.Londra, 1948.

FRİEDENSBURG, Ferdinand.*Sembolik der Mittelaltermünzer*.Berlin, 1913.
FRIEDMANN, Hermann.*Bilim ve Sembol*.Münih, 1948.
— *Dura Sinagogu'ndaki Sembolizm*.New York, 1963.
FREUD, Sigmund.*Rüyaların Yorumlanması*(Standart Sürüm*Çalışmalar*, Cilt 4-5). Londra, 1953.
FROBENIUS, Aslan.*Das Zeitalter des Sonnengottes*.Berlin, 1904.
FUENTE LA PEÑA, Antonio de.*El Ente berraklaştı*.Madrid, 1677.
GAILLARD, Louis.*Çin'de Haç ve Gamalı Haç*. Şanghay, 1893.
GATTEFOSSE, RM*Bilgeler yazıları*.Lyon, 1945.
- 'Métaphysique tarih öncesi.'*Boğa. Soc. Prehist. Fas*, 1934.
GEBER.*Çalışmalar*. Çeviri Richard Russell. Londra, 1928.
GERLACH, Martin,*Alegoriler ve Amblemler*. Viyana, 1900.
— *Alegoriler ve Amblemler*. Viyana, 1882.
GESSMANN, GW*Die Geheimsymbol der Chemie ve Medizin des Mittelalters*. Graz, 1899.
GIARDA, Christoforus.*Simgesel simgeler*. Milano, 1628.
GIEHLOW, Karl.*Die Hiyeroglif Phenkunde des Humanismus in der Allegorie Rönesans, Ehrenpforte Kaisers Maximilian I'in besonders'i*. Viyana, 1915. GIOVIO, Paolo (Paulus Jovius),*Diyaloglar*, 1562.
GISBERT, Combaz.*Asya'daki L'évolution du stûpa: les sembolismes du stûpa.* Mélanges chinois ve budhiques. Brüksel, 1933.
GISSEY, Odo de.*Les Emblesmes et Devises du Roy, des Princes*. . . Paris, 1657.
KADEH D'ALVIELLA.*Sembollerin Göçü*. Paris, 1891. GOLDSMITH, Elizabeth Edwards.*Antik Pagan Sembolleri*. Londra, 1929.
— *Seks Sembolizmiyle İlgili Yaşam Sembolleri*. Londra, 1924.
— *Sanatta Kutsal Semboller*. Londra, 1912.
YETERİNCE İYİ, ER*Greko-Romen döneminde Yahudi sembolleri*. New York, 1953-54.
— Dura Sinagogu'ndaki Sembolizm. New York, 1963. GOULIANOF.*Horapollon Hiyeroglifleri Üzerine Bir Deneme*. Paris, 1827. GOULD, Charles.*Efsanevi Canavarlar*. Londra, 1886. GRANDVILLE.*Les Fleurs animasyonları*. Paris, 1874. GRAVELOT ve COCHIN.*Figürlerin İkonolojisi*.Paris,*C*.1789. YEŞİL, Henry.*Andrea ve Amblem Kitapları*. Londra, 1872. GREINER, RH*Polinezya Dekoratif Tasarımları*. Honolulu, 1922. GRILLOT DE GIVRY, Emile Angelo.*Cadılık, Büyü ve Simya*.Boston, 1931.
GROLLIER, Charles de.*Özgeçmiş Alphabétique des Marques de Porcelaine*. Paris, 1927.
GROSSLEY, Robert.*Büyük Bir Vahiy*. Londra, 1899.
Léon, LAPA.*Kiralanan Origines des Marques Anciennes'i araştırın dans l'Art ve dans l'Industrie du XV(e)XIX. yüzyılda(e)siecle. Parça Rapport au Chiffre Quatre*. Paris, 1926.
GUBERNATIS, Angelo de.*Bitkilerin Mitolojisi*. Paris, 1878. GUENON, René. *Kutsal Bilimin Temelleri Sembolleri*. Paris, 1962. GÜNTER, H.*Efsanenin Psikolojisi*. Paris, 1954. GUILLAUME, Paul.*Formun Psikolojisi*. Paris, 1937. HAATAN, Abel.*Astroloji Yargısının Özellikleri*. Paris, 1895. HARLESS, GCA *Jacob Böhme ve simyacı*. Berlin, 1870. HARTLAUB, GF*Sığırın Stein'i*.Münih, 1959.
— *Spiegel'lerin Zauber'i*. Münih, 1951.
HAUTECOUER, Louis.*Mistik ve mimarlık. Sembolizm du cercle et de la çift*. Paris, 1954.

Aman, Johan Georg.*İkonografik Bilim, Edebiyat ve Sanat Ansiklopedisi*. Londra-New York, 1851.
HEITZ, Paul.*Basler Büchermarken bis zum Anfang des*17.*Yıllar.*Strazburg. 1895.
— *Elsässische Buchermarken bis Anfang des*18.*Yıllar.*Strasburg, 1892.
HELLPACH, Willy.*Jeopsikoloji*Stuttgart, 1950. HENSELING, Robert.*Das hepsi ve biz*. Berlin, 1936. HENTZE, Carl.*Ay Mitleri ve Sembolleri*. Anvers, 1932. HERAS, PE*Druidalar kimlerdir?*Ampuria'lar. Barselona, 1949. HERMES TRISMEGISTOS. *İlahi Pymander*. Londra, 1923.

— *Eserler*. Paris, 1945.
HEWSON, William.*Yunan-Mısır Güneş Saati Üzerindeki Risalelerin Resimleri*Londra, 1870.
— *İbranice ve Yunanca Kutsal Yazılar*. Londra, 1870.
HAYIR, JA*Yunan Edebiyatı ve Dininde Etude sur les démons*. Paris, 1881.
DÜŞÜNCEM, Roger.*Antik Sanatta Mit ve Alegori*. Londra, 1939.
HIRTH, Georg, Muther ve Richard.*Meisterholzschnitte aus Vier Jahrhunderten*. Münih, 1893.
HOFER.*Chimie Histoire depuis les temps les plus reculés jusqu'à notre çağ*. Paris, 1842-43.
HOMEYER, Karl Gustav.*Ev ve Bahçe Pazarı.*Berlin, 1870. HOPPER, F. *Ortaçağ Sayı Sembolizmi.*New York, 1938. HORAPOLLO. *Hiyeroglifler.*New York, 1950.
HORNUNG, Clarence Pearson.*Tasarım ve Cihazlar El Kitabı.*New York, 1946.
HOROZCO Y COBARUBIAS, Juan de.*Ahlaki amblemler.*Segovia, 1589 ve 1604.
HOWELL, James.*Canavarların Parly'si; veya Büyülülerin Kraliçesi Morphandra Ada*. Londra, 1660.
HOYOS SÁINZ, Luis de.*Halkbilimi Kılavuzu*. Madrid, 1947.
HROZNY, B. (Fr.)*Doğu'nun çalışma sembolü*.. .Prag, 1949.
HUBAUX, J. ve LEROY, M.*Yunan Edebiyatlarında Le Mythe du Phénix latince*. Liège, 1939.
HUBER, M.*Die Wanderlegende von den Siebenschläfern.*Leipzig, 1910.
HUMBERT, J.*Mitoloji grecque et romaine.*Paris, 1901.
AVCI, Dard.*Onsekiz Yüzyıl Boyunca Kağıt Yapımı.*New York, 1930.
IAMBLICHUS.*Mısırlıların Gizemleri Üzerine*. Londra, 1895.
— *Gizemler.*Paris, 1895.
İBERİKO, Mariano.*Kozmik Yaşamın Duygusu.*Buenos Aires, 1946. JACKSON, JW *Erken kültür göçünün kanıtı olarak kabuklar.*Manchester, 1917.
JACKEMAR.*La Pierre Philosophale ve La Phologistique*. Paris, 1876.
JEAN, M. ve MEZEL, A.*Maldoror.*Paris, 1947. JUNG, CG Bkz. WILHELM, Richard ve JUNG, CG
— ve KERENY, I.*Mitoloji Bilimine Giriş.*Londra, 1951.
— *Gizem Bağlantısı.*Londra, 1963.
— (Joseph L. Henderson, Marie-Louise von Franz, Aniela Jaffe ile birlikte).*İnsan ve Sembolleri.*Londra, 1963.
JUNIUS, Adrianus.*Amblemler.*Anvers, 1565.
KALLIR, Alfred.*V.'nin Zaferi*Londra, 1958.
— *İşaret ve Tasarım.*Londra, 1961.
KARLGREN, B. 'Antik Çin'de bazı doğurganlık sembolleri.'*Boğa. Mus. Uzak Doğu*, No. 2, Stokholm, 1930.

KARST, J.*Mitoloji arméno-caucasienne ve hétito-asiatique*.Strasburg, 1948.
KATZ, David.*Gestalt Psikolojisi*.Londra, 1951. KENDRICK, TD.*Anglosakson Sanatı.* Londra, 1938. KERVYN DE LETTENHOVE.*Altın Tonu*.Brüksel, 1907.

KHUNRATH, H.*Amphitheatrum Sapientiae aeternae solius verae Cabalae, Mageiae, Simya, Kabalistikum*. . . Hanau, 1609.
KRAL, Charles William.*Gnostikler ve kalıntıları, antik ve ortaçağ*. Londra, 1864.
KINGSLAND, B.*Hıristiyanlığın Ezoterik Temeli*. Londra, 1893. KIRCHER, A.*Aedipus aegyptiacus hoc est universalis hiyeroglyphicae veterum doktrinler kurulumu*. Roma, 1652. KIRCHGÄSSNER, Alfons.
*İşaretlerin Gücü*. Paris, 1962. KOCH, Rudolf.*İşaretler Kitabı*.
Londra, 1930.
KOPP, H.*Alterer und Neuerer Zeit'da simyayı ölün*. Heidelberg, 1886.
KOTANY, Heishichi.*Japon Aile Armaları*. Kyoto, 1915.
KÜHN, Herbert.*Avrupa'nın Kaya Resimleri*. Alan Houghton tarafından çevrildi Brodrick. Londra, 1956.
KÜNSTLE, Karl.*Christlichen Sanat İkonografisi*. Freiburg im Breisgau, 1926-28.
KUNZ, Georg Frederick.*Mücevherlerin ve Tılsımların Büyüsü*. Londra, 1915. KUNZ, GF ve STEVENSON, CH.*İnci Kitabı*. Londra, 1908. KURTH, Willi.*Albrecht Dürer'in Tüm Tahta Baskıları*. Londra, 1927. KUTSCHMANN, Th.*Geschichte der Deutschen İllüstrasyon*. Goslar, 1900. LAARSS, Richard Hummel.*Das Buch der Muska ve Tılsım*. Leipzig, 1923. LAJARD, F.*Kıbrıs Piramidal Kültürünü Araştırıyor*. . . Paris, 1854.
— *Doğu ve Batı'da Mithra'nın halk kültünü ve gizemlerini araştırıyor*. Paris, 1867.

LANG, A.*Mit, Ritüel ve Din*. Londra, 1887. LANGE, R.*Japon Silahları*. Berlin, 1903. L'ANGLOIS, P.*Hiyerogliflerin Söylemleri*. . . Paris, 1584. LANOÈ-VILLÈNE.*Sembollerin Kitabı*. Paris, 1921.
LANZONI, Francesco.*Genesi, Svolgimento ve Tramonto delle Leggende hikayeleri*. Roma, 1925.
LAUFER, B.*Yeşim. Çin arkeolojisi ve dini üzerine bir çalışma*. Şikago, 1912.
— *Elmas. Çin ve Helenistik Halk Bilimi üzerine bir çalışma*. Şikago, 1915.
LAYARD, John.*Tavşan Hanımı*. Londra, 1944.
VİRLOY'UN CANLISI.*Metalik Malzemenin Doğruluğuna Dikkat Edin*. Paris, 1888.
LEDESMA, Alfonso de.*Epigramlar ve hiyeroglifler*, 1623.
LEE, Gordon Ambrose.*Japon Arması Üzerine Bazı Notlar*. Londra, 1909.
LEISEGANG, Hans. 'Yılanın Gizemi.'*Sırlar*(Makaleler Eranos Yıllıkları, 2). New York ve Londra, 1955.
— *Gnose*. Paris, 1951.
LE VOILE D'ISIS.*Mücevherler*.Paris.
LÉVY-BRÜHL, Lucien.*L'expérience mystique et les semboller chez les primitifs*. Paris, 1938.
LIBAVIUS, Andreas.*Alkimya. . . Recognita Emendata ve Aucta*. Frankfurt, 1606.
LINNAEUS.*Systema Naturae, sive Regna trib Naturae systemae proposita per sınıflar, ordinler, cinsler ve türler*. Leyden, 1735.
LIPFFERT, Klementine.*Sembol-Fibel*.Kassel, 1955.
LITTLE Gem Marka Kitap Şirketi.*Little Gem Marka Kitabı*. Kansas Şehri, 1900.
LOEFFLER-DELACHAU.*Le Sembolizm des contes de Fées*. Paris, 1949. LOISY, A. *Babiloniens efsaneleri ve Genese'in ilk bölümleri*. Paris,

1901.
LÜDY, Fritz.*Alchemistiche und Chemische Zeichen*.Berlin, 1929.
LULL, Raymond.*De Auditu Kabbalistico, sive ad omnes scientias introductorium*. Strazburg, 1651.
MAACK, Ferd.*Kutsal Mathesis*. Leipzig, 1924.
MAASS, E.*Orfeus*. Münih, 1895. MACCIO, Paolo.
*Amblemler*. . . Bologna, 1628.
MADHIHASSAN, Dr. S. 'Über enige Sembole der Alchemie'. İçinde*Eczacılık Sanayi*, 24, 41-45. Aulendorf i. Württ., 1962.
— 'Yunan Simyasının erken sembolü olarak Ouroboros'.*İgbal*.Lahor, 1961.

MAHNKE, Dietrich.*Unendliche Sphäre ve Allmittelpunkt*. Halle, 1937.
MALLINGER, J.*Les Secrets ésotériques dans Plutarque*. Paris, 1946.
MARMOL, F. de.*Filigranlar Sözlüğü*. Namur, 1900.
MARNEFFE, Alphonse de.*Les Combinaisons de la Croix et du Triangle Divin dans Les Blasons ve les Marques de Marchands*. Charleroi, 1939.
MARTINO, P.*Parnasse ve Sembolizm*. Paris, 1954. MAURY, A.
*Croyances ve antik çağ efsaneleri*. Paris, 1863. McCLATCHIE, Thomas RH*Japon Arması*. Yokohama, 1877. MEINER, Annemarie.*Alman Mührü*. Leipzig, 1922. MENARD, L.*Hermes Trismégiste*. Paris, 1867.

MENARD, Rene.*Antik ve modern sanattaki mitoloji*. Paris, 1878. MENDO, Andrés.*Prensip . . . amblemler*. León de Francia, 1662. MENDOZA, Carlos.
*Bitkilerin Efsanesi*. Barselona, 1889. MENESTRIER, François.*Gizemli görüntülerin felsefesi*. Lyon, 1694. MERTENS STIENON, M.*Uzay ve Haç*. Londra, 1935.
— *Sembolizm Çalışmaları*. Londra, 1933.
MICHELET, J.*Français cherchés dans les semboller ve formüllerin kökenleri evrensel hukuk*. Paris, 1900.
MONEROT, Jules.*La poésie moderne et le Sacré*. Paris, 1945.
MOREAU, J.*Platonik idealizmin inşası*. Paris, 1939. MORGAN, LH*Antik Toplum*. New York, 1877.
MORTILLET, Gabriel de.*Hıristiyanlığın Önündeki Croix'in İmzası*. Paris, 1866.
MUELLER, Niklas.*Glauben, Wissen ve Kunst der Alten Hindular*. Mainz, 1822.
MUNSCH, René H.*Yazı ve çizim*. Paris, 1948.
ANNE, Richard.*Die Deutsche Bücherillustration der Gotik ve Frührenaissance* (1460-1530). Münih, 1884.
MYLIUS, Joannes Daniel.*Felsefe Yeniden Biçimlendirildi*. Frankfurt, 1622. NAGLER, Georg Caspar.*Monogramlar*. Münih, 1858-79.
NANYO, Kyokai.*Aile Armaları*. Tokyo, 1940. NAVILLE, E.*La din des antik Mısır*. Paris, 1907. NENTER,*Alchymie'den mesaj*. Nürnberg, 1727. NICOLAI, Johannis.*Siglis Veterum'un Tractatus'u*.Lyon, 1703.

NİNCK, Martin.*Die Bedeutung des Wassers im Kult und Leben der Alten, Eine sembolgeschichtliche Untersuchung*. Philogus (Leipzig), 1921.
NOOT, Jan Van der.*XII Kitap Olimpiyatları*. Anvers, 1579. NOTT, Stanley Charles.*Sanatta Çin Kültürü*. New York, 1946. NÚÑEZ DE CEPEDA, Francisco.*Kutsal amblemler*. León, 1682. NUTT, Alfred.*Kutsal Kase Efsanesi Üzerine Çalışmalar*. Londra, 1888. OBERMAIER, Hugo.
*İspanya'daki Fosil Adam*. New York, 1924.
OGDEN, CK ve RICHARDS, IA*Anlamın Anlamı*. Londra, 1923. OKADA, Yazuru.
*Japon Aile Armaları*. Tokyo, 1941. ONYANLAR, RB*Avrupa Düşüncesinin Kökenleri*. Londra, 1954.

OPPEL, Karl.*Diğer Harikalar Diyarı Piramidi*. Leipzig. 1868. ORIN, JMH*İlahi plan şeytan*. Paris, 1890. ORTIGULS. Edmond.*Söylemler ve semboller*. Paris, 1962. PALLADINUS. Jacobus, Teramo'lu.*Şeytan* . Heilbronn, 1448.
PALİSER, Fanny Bury.*Tarihi Cihazlar, Rozetler ve Savaş Çığlıkları*. Londra, 1870.
PANOFSKY, Erwin.*Herkül am Scheidewege*. Leipzig, 1930.
— *Görsel Sanatlarda Anlam*. New York, 1955. PANOFSKY. E. ve D. *Pandora'nın Kutusu*. Londra, 1956. PAPUS.*Astrolojik başlangıç*. Paris, 1919. PARRINDER, Geoffrey.*Batı Afrika Dinleri*. Londra, 1949.
PASSERI, İngiltere*Eş anlamlılar sözlüğü Gemmarum Antiquarum*. Floransa, 1750. PATRICK, S.*Hacının Mesel'i*. Londra, 1665.

PAVITT, William Thomas ve Kate.*Tılsımlar, Muskalar ve Zodyak Burçları Kitabı Mücevherler*. Londra, 1914.
PELADAN, J.*Fikirler ve formlar*. Paris, 1901. PERRY, WJ *Güneşin Çocukları*. Londra, 1923.
PERYT ŞOU.*Sembolik ve büyülü Zahlentheorie*. Berlin, 1923.
PETRASANTA, Silvestro.*Kahramanlık sembolleri*. Anvers, 1635.
PICARD, C.*Les Origines du polythéisme hellénique*. Paris, 1931.
PICINELLI, D. Filippo.*Mondo Simbolico büyütüldü*. Venedik, 1670.
POISSON, Albert.*Nicolas Flamel*. Paris, 1893.
— *Roger Bacon, Doğa ve Sanatın Harikaları Üzerine Mektuplar*. Paris, 1893.
— *Alchimistes Teorileri ve Sembolleri*. Paris, 1891.
PORTAL, F.*Sembolik Renkler*. Paris, 1837.
POUCHET, FA*Modern çağın doğa bilimleri tarihi*, vb. Paris, 1853. PRAMPOLINI, Giacomo.*La mitologia nella vita del popolo*. Milano, 1937-38. QUINTANA VIVES, Jorge.*Hindistan Kriterlerinin Yorumlanmasıyla İlgili Özellikler*. Madrid, 1946.
— *Mohenjo-Daro'nun Temel Teorisi*, Ampurias, IV. Barselona, 1942.
RADIN, Paul.*Yaşam ve Ölüm Yolu*. New York.
REGNAUD, S.*Le Rig-Véda ve Hint-Avrupa mitolojisinin kökenleri*. Paris, 1892.
REINACH, S.*Kültler, mitler ve dinler*, Paris, 1908-23. REINER Imre.*Çalışma Kitapları*. St. Gallen, 1945.
RENOUARD, Doktora*Les markalar tipografiler Parisiennes des XVe ve XVIe siecles*. Paris, 1928.
DİRENİŞ, E.*Cristiana Mimarisindeki Sembolizm*. Madrid, 1898. RIPA, Cesare.*İkonoloji veya Ahlaki Amblemler*. Londra, 1709. RISCO, Vicente. *Hristiyan Mitolojisi*. Madrid, 1963.
— 'Romantizm Ateşleri'.*Popüler Diyalektoloji ve Geleneklerin Gözden Geçirilmesi*. Tomo XIV. Madrid, 1958.
RIS-PAQUOT, Oscar Edmond.*Sözlük Ansiklopedisi ve Markaları monogramlar*. Paris, 1893. ROBERTS, W.*Yazıcının İşaretleri*. Londra, 1892. ROBSON, Thomas.*İngiliz Herald*. Sunderland, 1830.
ROSENHEIM, Petrus de.*Ars Memorandi veya Rationarium Evangelistarum*.Pforzheim 1507.
ROUGIER, L.*L'origin astronomique de la croyance pythagoricienne l'immortalité céleste des âmes*. Kahire, 1933. ROUSSEAU, René-Lucien.*Renkler*. Paris, 1959. RUSCELLI, Girolamo.*Resimli izlenim*. Venedik, 1572. RUTH-SOMMER, Hermann.*Eski Müzik Enstrümanları*. Berlin, 1916.
SAAVEDRA Fajardo, Diego de.*Bir prensip fikri. . . imparatoriçeler*, 1640.

SABATHIER.*L'Ombre ideale de la sagesse Universelle*. Paris, 1679. SABBE, Maurice.*Le Sembolizm des marka tipografileri*. Anvers, 1932. SAINTYVES, P.*Les saints Successeurs des dieux*. Paris, 1907.
— 'Büyüleyici Pierre'.*Folklor Korpusu Ön*.II, 1934.
SAMBUCUS, Joannes.*Emblemata boşalmak kısmı eski işlerin bir kısmı*. Anvers, 1564.
SAN MARTE.*Neue Mitteilungen aus dem Gebiete tarihi-antiquarischer Aramalar*, II.
SAULCY, F. Caignart de.*Kutsal ve saygısız metinlerin Yahudi Sanatı Tarihi*. Paris, 1858.
SAXL, KLIBANSKY ve PANOFSKY.*Satürn ve Melankoli*. Londra, 1964. SAYCE ve MART. 'Polinezya Süslemesi; Bir Mitografi veya Bir Sembolizm 'Köken ve Türeyiş.'*Dergi. Antrop. Enst*.., 1893, XII.
SCHELTEMA, Frederik Adama van.*Abendlandes Sanatı*. Stuttgart, 1950. SCHWAB, Gustav.*Tanrılar ve Kahramanlar*. Londra, 1947. SCHEDEL, Hartmann.*Liber Chronicorum*. Nürnberg, 1493. SCHEIL, V.*Esagil veya Babil'deki Mardouk Tapınağı* . Paris, 1913. SCHEFFER, T. von.*Helenistik Gizem ve Orakel*. Stuttgart, 1940.
SCHENCK, Georg.*Monstrorum Historia hatıraları*. Frankfurt, 1609. SCHMIDT, Albert M.*Sembolist Edebiyat*.Paris, 1947. SCHMIEDER, KC*Simya Tarihi*. Halle, 1832.
SCHOLEM, GG*Yahudi Tasavvufunda Başlıca Eğilimler*. Londra, 1955. SCHUILER CAMMANN.*Ch'ing'in Ejderha Cübbesinin Kozmik Sembolizmi*

*Hanedanlık*Sanat ve Düşünce'de.
SCHWALLER DE LUBICZ, R.-A.*Propos sur Ésotérisme et Sembole*.Paris, 1960.
SCOTT, Thomas.*Philomythie veya Philomythologie*. Londra, 1616. SELIGMANN, Kurt.*Büyü Aynası*. New York, 1948.
SILBERER, Herbert.*Tasavvufun Sorunları ve Sembolizmi*. New York ve Londra, 1917.
SILVESTRE, LC*Tipografik Markalar*. Paris, 1867. SIMPSON, William.*Budist Dua Tekerleği*. Londra, 1896. SIMROCK, K.*Ortaçağ Tasavvufunda Gizli Bir Geleneğin İzleri*. Londra, 1900. SKEAT, Walter W. 'Sistematik incelemenin konusu olarak yılan taşları ve taş yıldırımlar soruşturma.'*Folklor*, 1912, XXIII.
SMITH, William Robertson.*Semitlerin dini üzerine dersler*. Londra, 1927.
SOLÓRZANO PEREIRA, Ioannes.*Amblemler...*Madrid, 1651. SOTO, Hernando de. *Ahlaki amblemler*, 1599.
SOUSA DE MACEDO, Antonio de.*Eva ve Ave veya Maria zafer kazandı*. Murcia, 1882.
SPENCER, Herbert.*Sosyolojinin İlkeleri*, 1876-96.
STAFFORD, Thomas Albert.*Evanjelik Kiliselerde Hıristiyan Sembolizmi*. New York-Nashville, 1942.
STEKEL, W.*Dichtung ve Neurose*. Wiesbaden, 1909.
— *Rüyaların Yorumlanması*. New York, 1943.
— *Analitik Psikoterapi Tekniği*. Londra, 1939.
STROEHL, Hugo Gerard,*Blumen und Blüten in der Japanischen Heraldik*. Viyana, 1907.
— *Haberci Atlası*. Stuttgart, 1899.
— *Japanischen Heraldik'teki taklit figürler*.Berlin, 1910.
— *Nihon Moncho, Japanisches Wappenbuch*. Viyana, 1906.
*Sembollon*. Basel.
TACCHI VENTURI, S.*Din tarihi*. Torino, 1934-36. THOMPSON, Tommy. *Alfabemizin ABC'si*. Londra-New York, 1942. THOMSON, Thomas.*Kimyanın tarihi*. Londra, 1930.

THURNWALD, R. 'Lichte der Völkerkunde'de Das Sembolü.'*Estetik'in Zeitschrift'i u. allgem. Kuntswiss*, XXI.
TIFFEREAU, CT*Les métaux sont des corps composés*. Paris, 1855.
TONDELLI, Leone.*Gnostik*. Torino, 1950.
EN ÇOK SATILAN, Edward.*Dört Ayaklı Hayvanlar ve Yılanların Tarihi; Gerçek ve canlı figürleri, çeşitli isimleri, durumları, türleri, erdemleri büyüktür. .* .Londra, 1658.
TORMO, Elias.*Sanattaki sembolizm*. Madrid, 1902.
TRITHEIM, J.*Polygraphie ve Universelle Escriture Cabalistique*. Paris, 1561.
TSUDA, Noritake.*Japon Sanatı El Kitabı*. Tokyo, 1935. TYLOR, Edward. *Antropoloji*. Londra, 1881.
— *İlkel kültür; Mitoloji, Felsefe, Din, Dil, Sanat ve Geleneklerin Gelişimi Üzerine Araştırmalar*Londra, 1871.
TİPOTİUS, Jacobus.*Sembola varia diverorum principum*. Arnheim, 1679.
ULMANN, Paul.*La Croix de Saint-André dans la heykel romane, yarım kabartmalar Mithraïques ve doktrinler albigeoises*. Paris, 1947.
ULSTAD, Philipp.*Coelum Philosophorum, De Secretis Naturae*. Paris, 1544.
KENTSEL, Wilbur Marshall.*Dil ve Gerçeklik*. Londra, 1939. VAGANAY, L.*Esdras'ta Yaşanan Sorunlar*. Paris, 1906. VALERIANO, Giampietro.*Hiyeroglif*. Basel, 1556.
VILLAVA, Juan Francisco de.*Maneviyat şirketleri*. Baeza, 1613. VILLIERS, Elizabeth. *Maskot Kitabı*. New York ve Londra, 1923. VINYCOMB, John.*Sanatta Hayali ve Sembolik Yaratıklar*. Londra, 1906. VOLKMANN, Ludwig.*Rönesans Tabloları*. Leipzig, 1923. WAITE, AE*Kutsal Kase*. Londra, 1933.

WEBBER, Frederick Roth.*Kilise Sembolizmi*. Cleveland, 1927. WECHSSLER, Edward. *Kutsal Graal'dan Bilge*. 1898. WESTERHOVIUS, AH*Hiyeroglif veya Völker'in Denk Bildirisi*.
Amsterdam, 1741.
WESTON, Jessie L.*Çalışmalar*.
WILHELM, Richard ve JUNG, CG*Altın Çiçeğin Sırrı*Londra, 1932.
— *I Ching*. Londra, 1970.
WILKINS, John.*Matematiksel Büyü*. Londra, 1680.
WILLIAMS, Charles Alfred Hız.*Çin Sembolizminin Ana Hatları ve Sanat Motifleri*. Şanghay, 1932.
WILLIAMS, John.*Eski Mısırlıların Hiyeroglifleri Üzerine Bir Deneme*Londra, 1836.
WINCKELMANN, JJ*Bir Alegoriyi Anlatmak*. Leipzig, 1866.
WIRTH, O.*Le Sembolizm hermétique dans ses rapports avec l'alchimie. .* .Paris, 1931.
KURT.*Mythologie der Feen ve Elfen von Ursprunge, Glaubens bis auf olarak öldü yeni zamanlar*. Weimar, 1828.
KAZANDI KENN.*Hiyeroglif Yazıların ve Yazıların Kökeni ve Gelişimi Çin usulü*. Paris, 1926.
YAMAGUŞİ, HSK*Biz Japon'uz*. Miyanoshi-Hakone, 1937. ZIEBER, Eugène.*Amerika'da Armacılık*. Filadelfiya, 1895.
ZIMMER, Heinrich.*Hindistan Kultbild'de Sanat Biçimi ve Yoga*. Berlin, 1926.
ZIMMERMANN, Werner.*Sayıların sonu*. Münih, 1944. ZYKAN, J. 'Drache und Perle.'*Articus Asya*VI, 1-2, 1936

# DİZİN

*Not.*Sözlükteki ana maddeler dahil edilmemiştir. Kalın yazı tipindeki çapraz referanslar sözlükteki ana maddelere aittir.


Abadir, 314
Abell, Walter, 213-14
anormallik, 11;*Ayrıca bakınız*soytarı
abraxas, 2
uçurum, 228, 365
akasya, 341
Achelous, 297
Aşil, 77, 111, 307, 345-6
akrobat, 159
Eylem, 215
etkinlik ve pasiflik, 47 Adam, 135, 188, 286, 288, 348 Adam Kadmon, 118, 198
Adonis, xx, 259, 294
Aelian, 155
Aeneas, 165
aerolit, 164, 240
Aiskhylos, 136
Aesculapius, 51, 147, 288
Aesir, 65
Agathodaimon, 290
tarım, xvii;*Ayrıca bakınız***çiftçi**
Nettesheim'lı Agrippa, 197, 270-1
Ahaşveroş, 363
Ahriman, 1, 65, 104, 178, 356, 361; *Ayrıca bakınız*Angramainyu
Ahuramazda, 104, 311, 317, 356
Aigremont, Dr. (takma ad), 111 Ain-Soph, 243
hava, 102;*Ayrıca bakınız*
rüzgar Akasha, 15, 18, 152, 256 Lille'li Alan, xxii, 227
Alberich (elf kralı), 58
Alberich, Cola, 2, 284
Alberuni, 64
Albertus Magnus, 10
simya, xxvi vd., 1, 83, 171, 255, 264, 314, 337; melek, 9; hayvanlar, 12; yükseliş, 312; eşek, 21; kuşlar, 27; kaos, 43; çocuk, 45-6; renkler, 55, 56, 60; karga, 71; taç, 72; sindirim, 81; ejderha, 87; kartal, 92; ateş, 105; floTersewers, 110; küre, 119; kalp, 142; hermafrodit, 147; etters, 183-4; mandalalar, 202; Merkür, 207-8; ay, 216; çokluk, 222; anka kuşu, 254; yılan, 290; işaretler, 132; güneş, 320; semboller, 132; ağaç, 349; tekerlekler, 371; kanatlar, 375

Alciate, Andrea, xxiii
Aldebaran, 269
imbik, 247
Büyük İskender, xlv, 148, 173, 192
Algonquinler, 139
Alleau, René, xlii, 29, 116, 144, 208, 255, 316
alegori, xl; sembolle ilişki, xi, xli ve devamı.
Allendy, René, 332
badem ağacı, 21
alfa ve omega, 183 alfabe, 131; Mısır, 182; İbranice, 183; ay ve, 216
Alvão, 382
Amalthea, 62
Amans, 149
Amazonlar, 145, 188
ikirciklilik, 26, 134
Ambrose, St., 19, 250
Amfortas, xxiii, 97, 168
Amon, 102, 175;
Amon-Ra, 19
Amphion ve Zethus, 355
amfisbaena, 44
Amrita, 43, 113
muskalar, 271, 299, 312; el ve, 137; gümüş, 216
Anael, 284
Anaitis, 214
analoji(ler), xl-xli; ve fonksiyon, xxxix-xl; Jung on, xii, xxxviii- xxxix; manevi ve maddi, xvi çapa, 85

Günlerin Eskisi, 132, 243
androjen,*Görmek*hermafrodit
Andromeda, 186
anemon, 261
melek(ler), 49, 153, 166; yedi, 284
Angramainyu, 104, 311, 356;*Ayrıca bakınız* Ahriman
anima, 39, 66, 76, 110, 163, 218, 293, 299, 375
hayvanlar, simyada, 11-12; iyiliksever, 12; ve ana yönler, 270; evcilleştirme, xvii; ay, 11, 217; ikisi arasındaki insan, 261; doğal ve muhteşem, 10; yumurtlayan, 247; alaylar, 12; konuşan, 11; semboller, 129-30; evcil ve vahşi, 10; filigranlarda, 13; ve kadınlar, 375-6; *Ayrıca bireysel türlerin adlarına da bakınız;*tetramorf
*ankh*, 70-1;*Ayrıca bakınız*çapraz, çaprazlanmış; *nem ankh*
Antaeus, 363
Antares, 269
antimon, 132

Afrodit, 257, 294, 370
Apis, 34
Apollon, 19, 31, 86, 88, 133, 143,181, 208, 222, 257, 315, 317, 322,347; ve Artemis, 355;*Ayrıca bakınız*Helios
Apollodprus, xx, 210
Apollonius, 49
elma(lar), altın,*Görmek*Hesperides
Apuleius, xx
Kova, 64, 93, 145;*Ayrıca bakınız*zodyak
Arabistan, 15, 216
Kemer: alevli, 17; üç loblu, 51; zafer, 159
okçular, dört, 131, 338, 364 arketipler, xv, xxxiv ff., 270 mimari,*Görmek* Katedral; Ares Tapınağı, 257;*Ayrıca bakınız*Mars Argonautları, 120, 144, 235;*Ayrıca bakınız*
Polar, Altın
Argus, 100, 182
Ariadne, 25, 191, 193, 209 Koç, 64, 116, 145, 148, 151, 249, 331;*Ayrıca bakınız*
Zodyak Arion, 356
Ariosto, Ludovico, 149
Aristoteles, 10, 40, 121, 130, 149, 236, 250, 257, 261, 297, 369, 371
Arjuna, 44
Ahit Sandığı, 52, 240, 333 kol(lar), 182; bağlantılı, 76;*Ayrıca bakınız* silahlar
Ermenistan, 176
sanat: soyut, 130; popüler semboller, xxiii, 259;*Ayrıca bakınız*Gotik sanat; Romanesk sanat
Artemidorus Daldianus, xxv, 153
Artemis, xlv, 214, 257, 286, 355, 374;*Ayrıca bakınız*Diana
Arthur, Kral, 3, 154, 169, 171, 209, 355, 363
sanatsal ifade, xliii ff. yükseliş/ yükseliş, 26, 92, 312-13 çilecilik, 135
dişbudak (ağaç), 347
küller, 250
Asín Palacios, xliv, 165
asfodel, 206
eşek, 20
Astarte, 61, 106, 132
Astrea, 167
astrobiyoloji, xvii
Asuralar, 65
Asvinler, 152, 355, 356
Atargatisler, 106, 305
atanor, 7, 345
Athena, xlv, 300, 305, 374
Atina, 16
Atlas, 148, 283
*Atman*, 356
Attis, xx, 161, 256, 259, 261, 281, 347
Atum, 243
Augean ahırları, 145
Augustine, St., xx, xxv, 176
aureol, 137
sonbahar, 282
Avalon, Arthur, 288
balta,*Görmek*labryler
Agoth, 281

*ba*, 27, 250
Babil, Kule, 345
Babil, 27, 99
Baküs Şöleni, 23
Baküs Rahipleri, 22
Bachelard, Gaston, xiii, xxviii, xxxii, xli, xliv, liii, 6, 8, 27, 30, 50, 52, 95, 106, 108, 109, 206, 226, 250-1, 252, 269, 271, 322, 360, 365-6
Bachofen, JJ, 218, 303
denge,*Görmek*Terazi; terazi
Balder, 77
Balmunga, 325
Baltrusaitis, JJ, 128, 135, 191
bambu, 350
afiş,*Görmek***bayrak**
Baphomet, 76, 280
vaftiz, 233, 365
arpa, 104
Baroja, J. Caro, xi, 1, 153, 176, 243
Baruch, 194
basilisk, 151
Bast, 39
yarasa, xlv, 159
koçbaşı, 151
savaş baltası,*Görmek***balta**
Bayley, H., xv, xxiii, xxix, 31, 70, 131, 133, 184, 185, 286, 309, 313, 324, 351, 363, 371
Bazin, Germain, 130
Fasulye, Kral, 279
ayı, 217, 316
Ayı, Büyük, 131, 189, 342
canavar, kıyamet, 235
Beatrice, 56, 375
Beaudoin, 361
Beaumont, 55, 71
Güzel ve Çirkin, 253 güzellik, uyku, 91, 98, 220 Bécquer, 322
pancar, 12, 59
böcek, 94
Beigbeder, 369
varlık, durumlar, 310-11
Bel, 315
Çan, 77
çan, 239
Bellerpphon, 251, 360
Bellini, Giovanni, xxiii
kemer, 33
Benediktinler, xxxix
Benin, 378
Benn, Gottfried, 157
Benoist, Luc, 22, 31, 125, 141, 142, 143, 177, 203, 302

Bermejo, 86
Bernard, Cad., 34, 59
Bernard Silvestris, xxii
Bernard, Claude, 187
Bernheim, xxiv
Bertholot, R., xvi, xvii, 79, 265, 333, 336, 343, 387
Bertrand, R., 90
Beytel, 244, 314
Bettini, 313
*Bhagavad-Gita*, 166
Bhutia Göğüsleri Büyük, 199
Bielbog ve Çernobil, 58-9, 356
Bimini, 160
ikili, *Görmek* düalizm; iki
biyoloji, form, xxxiv
kuş(lar), 22; siyah beyaz, 59; ateş-yatak, 57; Stymphalian, 145 siyah beyaz, 56-60; *Görmek* renkler
karatavuklar, 57
mesane, 374
Blake, William, 4, 5, 143, 156, 214
Blanche, Kraliçe, 376
Blavatsky, HP, 43, 57, 67, 88, 114, 147, 160, 183, 275, 286, 384
lekeler, 309, 340
üfleme borusu, 239
darbeler, 109
mavi, 54; *Ayrıca bakınız* renkler
Mavi Sakal, xlvi
yaban domuzu, 12, 311; Erymanthine, 145
tekne, 61
Boz, *Görmek* Yachim
Bodo, 118
vücut: sıvı, 364; insan ve sembolizm, xvi, 199, 245, 270-1
Boethius, xxxii, 64
Böhme, Jakob, 64, 89, 101, 300, 376
cıvata, 183
bolus, 368
Demokritoslu Bolus, xx, 210 şenlik ateşi, 105, 118
*Değişim Kitabı, bkz. I Ching*
çizmeler, yedi lig, 1 Borges y Guerrero, 13 Borobudur, 202, 219, 335 Bor, Robert de, 107

Bosch, Hieronymus, xxiii, 113, 114, 136, 139, 251, 252, 275, 350, 361
Bossert, Helmuth T., xxiii
Botticelli, xxiii
şişe standı, 239
Dal, Altın, 212; *Ayrıca bakınız* Frazer, Sör James
Bouisson, Maurice, 250
Bozrah, 30
Brahma, 25, 65, 94, 141, 166, 193, 198, 269, 352, 379
Brahman, 356
beyin, 142
markalaşma, 330
Brendan, Cad., 161, 373
Breton, Andre, 194
Breuil, Rahip, 296
parlaklık, 317; *Ayrıca bakınız* **parlaklık**
kahverengi, *Görmek* renkler
Brunhild, 186, 188
Bruno, St., nişanı, *Görmek* Carthusians
Buber, Martin, xiv, xxxii
bukranyum, 151
Buda, 55, 284, 287, 366 soytarı, 374; *Ayrıca bakınız* soytarı boğası, 12, 66, 82, 84, 104, 196, 331; Giritli, 145; ve aslan, 10; kanatlı, 213
demet, 93, 121
Burgos Katedrali, xl
yanan, 376
çalı, yanan, 32
Ama, 287
Otobüs, 61

Kabala, xii, 76, 116, 138, 198, 282, 284, 301, 326, 329, 350
Cabiri, 75, 91, 150
Cadet de Gassicourt, 114
Cadmus, 86
asa, 12, 42, 82, 208, 233, 289, 328, 377
Sezarlar, 352
Kafe, dağ, 219
Kabil, 325
Kalkhas, 289
kalsinasyon, 6
Calderon, Pedro, 344
Takvim Taşı, 200
Kalikut, 77
Kallimachus, 11
Kalliope, 297
Kalipso, 14, 160, 272
Kambises, 382
Camelot, 209
Camerario, Joachim, xxi
Cammann, S., 109, 201
Campanella, Tommaso, 42
Canaan, 266
Yengeç, Iv, 64, 77, 104, 145, 150; *Görmek Ayrıca* zodyak
şamdan, 377; yedi kollu, 283 Canis, 372
şapka, Frig, 140, 150 Oğlak, 62, 64, 67, 145, 256, 372; *Ayrıca bakınız* zodyak
karbon, 57
ana noktalar, 16, 113, 179, 245, 263, 269, 300-1, 338, 364, 378
*kalp*, 332
kartlar, oyun, *Görmek* Tarot
Karnavalı, 244, 279, 359
Carnwath, 306
Karpaçyo, Vittore, 86
araba, alay, 141 Carroll, Lewis, 211-12
Cartari, Vincenzo, 269

Translated from Latin to Turkish - www.onlinedoctranslator.com



Kartaca, 22
Carthusçular, xxxxix
Carus, Paul, xxiv, xxv
tabut, üçüncü, 32
kast, 266
Archdall Kalesi, 306
Castor ve Pollux, 152, 355, 356; *Görmek Ayrıca* Dioskurlar
felaket, xliv, 257, 383
felaket(ler), xlviii; kozmik, 143
Katarlar, 194, 300
nedensellik, karşılıklı, xliii Cautes ve Cautopatres, 355 mağara/ mağara, 16, 78, 346, 377 Cecrops, 148
sedir, 347
Celsus, 312
centaur(lar), 33, 145, 156, 159, 210, 311
merkez, xxvi, xxvii, xix, xl, 16, 81, 110, 121, 127, 142, 156, 173, 175, 193, 201, 243, 248, 260, 282, 332, 343, 380
Cerberus, 81, 336, 351
Sardunya, 290
tahıllar, 196
Ceres, 6, 14, 60, 297, 374
*Çakalar*, 288
Keldaniler, 257
kadeh, 40, 119, 239; *ayrıca bakınız*
Champollion'un Kasesi, 182
*Chang*, 105, 161
kaos, 88
Charcot, xxiv
savaş arabası, 273, 359; güneşin 370; *Görmek Ayrıca* takım
Charles I, 91
Charon, 39, 365
kovalamaca, sonsuz, 156; *ayrıca bakınız* avcı lanetli
Çernobil *Görmek* Bielbog
kiraz ağacı, 350
sandıklar, üç, 256
Ch'-Li, 357
Chimaera, xlv, 11, 213, 251
Chochod, 47, 339, 353 *Chou Li*, 161
Chrétien de Troyes, 10, 30 Hıristiyanlık, hayvan sembolleri, içinde, 12; erken, sembolizm, xx-xxii
Noel ağacı, 105
krizalit, 31, 205
Chrysaor, xlix, 120, 324
Chuangtz, 87
Chung-li Chuan, 101
kriket, 46
Çiçero, 214
Sindirella, 277, 284, 296
Circe, 97, 272
daire, 17, 75, 291, 354; karesi 16, 377; taş *Görmek* **taş daire;** *ayrıca bakınız* kare
çevre, 40, 46
Sistersiyenler, xxxix
şehir, 126, 206, 378
toka, 104
*Malta'nın anahtarı* xxii kil, *Görmek* çamur
İskenderiyeli Clement, 302
manastır, 17
Clonfert Katedrali, 78
Kumaş, 303
bulutlar, 96, 309, 366
yonca, *Görmek* **yonca**
yonca yaprağı, 131, *ayrıca bakınız* **yonca**
palyaço, 111; *ayrıca bakınız* şakacı kulübü, 145, 195, 208, 308, 369; ile ilgili Herkül, 238
Clusius'un, 173
küme, 3
Knossus, 173
arması, 294 örümcek ağı, *Görmek* örümcek web
Cochin, xlii
horoz, 12, 49, 51, 159; iki başlı, 117
Codex Marcianus, 48, 59, 247
Cohn-Weiner, xl
*zıtlıkların buluşması*, xxviii, 6 8, 41, 61, 158, 199, 361
Kola, 331
Colonna, Francesco, xxii, 85 renk, 5 vd.; simyada, 6, 171; ve ejderhalar, 88; çiçek sayısı, 110; saç, 135; ve şövalyeler, 170; ve müzik, 63; pozitif/negatif, 54, 56
sütun: kırık, 114; vertebral, 61 tarak, 61, 176, 284
kavga *Görmek* **kavga**
karşılaştırma, formlar, xxxviii
pergeller, 8
koni, 22, 292
Cong, çapraz, 42
kümelenme, 6, 155
*kombinasyon*, 83, 208, 290, 314, 350; *ayrıca bakınız* bağlaç
bağlaç, 7, 69, 70, 204, 239 281, 290, 314, 319; sembolleri, li, 20 bilinç, seviyeleri, xxiv
Konstantin, 46
takımyıldız(lar), erken Hint, xix; ideograflar ve, 126
Contenau, G., xii
çelişki, 117
Coomaraswamy, AK, xix, 83, 169
Kopernik, 257
mercan, 350
Corbin, Henry, 43
kalp, 275; örgülü, 183; gümüş, 275; *ayrıca bakınız* halat
kordon, 191
*korna*, 254
bereket, 6
yazışmalar, xii; kanun/teori xiv, li, liv, 54, 240, 258
korozyon, 311
kozmogoni *Görmek* yaratılış

kozmografi, xlii
Court de Gebelin, 185
yengeç, 217
vinçler, 12
yaratılış, 302
yaratılış mitleri, xxxxix
ölü yakma, 376
büyümek, 72, 292
Girit, 22, 180; Yaşlı Adam, 5
cromlech, 263, 315
Kronos, 257; Mitraik, 98, 287; *Görmek ayrıca* Satürn
sahtekar, 255, 262
çapraz, 73, 128, 131, 194, 347; öfkeli 70, 167; St. Ferdinand, 131; meyve veren, 103; St. Andrew's, 70, 130, 153, 194, 219, 239; ve yılan, 289 ve gamalı haç, 322-3; üç boyutlu, 301; ve ağaç, liiii; *ayrıca bakınız* arbaletin ortasında, 31

kavşak, 46
karga, 159
taç, 115, 262-3, 273, 360; çift 262; Yunan evliliği, 168; defne, 181; duvar resimleri, 49, 206; dikenli, 341; üçlü, 262
pota, 247
haç, 263, 309; burlesk, 21
çarmıha gerilme, 70
zulüm, xlii, 12
koltuk değneği(leri), 308
*çapraz kolu, bkz.* haç, yanıtlanmış
ağlama sembolü, xxiv
küp, 292
Cueva de Arce, 382
Cuixart, Modesto, 84
Cumont, Franz, 331, 355 bardak, 240; Etiyopya ritüeli, 378 Kybele, 49, 238, 242, 254, 281 çevrim, li, 380-1; harika, 5; mevsimsel, 5, 102; bitki örtüsü, 102, 259
Tepegöz, 100, 118, 243 silindir, 293

Dadaizm, 239
dadophorus, 355
*üç şeytan*, 21
hançer, 368
Dalai Lama, 276, 355 Dali, Salvador, 73, 150, 308 Şam, 325
Damgalnunna, 101
Danae, 274, 300, 320, 345
Danaides, 38
dans, 57, 158, 188, 263, 283, 306
Daniel, 261
Dante Alighieri, xxii, xliii, 40, 56, 93, 97, 128, 165, 179, 194, 229, 235, 266, 337, 348, 375
karanlık, 342; kalesi, 38
Darwin, Charles, 214
Davy, M., xxii,xxxii, 51, 264
şafak, xiv
ölü: 41, 160, 175, 200, 294 ülkesi; ve ay, 215
ölüm, li; (Tarot), 77–8; meleği, 35; ve ay, 215; nehri, 161; 295 gemi; Ağacı, 347
ölüm arzusu, 25, 46, 82, 138, 218
başının kesilmesi, 141
Dechelette, J., 126
*decumanus*, 332
şekil bozukluğu *Görmek* anormallik; sembolün şakacı bozulması, 1
Delfi, 24, 243
tufan, 39
Demavand, Dağı, 361
Demeter xlix, 132, 253, 369
Demetrius xx, 210
Demokritos (sözde-), 88
Denderah, zodyak, 14
Carthusian Denis, 74
derinlik, 179
Descartes, René, xix, xxxi, xxxv
belirleyicileri, Mısır, 182
Deucalion, 253, 274, 314
Dhritarashtra, 168
taç, 262
elmas, 163, 342
Diana, 19, 23, 58, 216, 257; *ayrıca bakınız* Artemis
özdeyiş, 309
Diel, Paul, xvi, xix, xli, xlix, li, 9, 22, 23, 42, 80, 81, 87, 109, 111, 141, 151, 152, 154, 175, 213, 227, 249, 270, 281, 286, 337, 340, 345, 351, 362, 368
sindirim, 80
parmaklar *Görmek* sayılar
boyutlar, mekansal, *Görmek* uzay
Dinckmut, Conrad, 324
Dio Chrysostom, 268
Diodorus Siculus, xx, 315
Diogenes, 176
Diomedes, erkekleri, 145
Areopagite Dionysius, sözde, xvi, 9
Dionysos, xxxix, 154, 181, 261, 342, 345, 374; *ayrıca bakınız* Dioscuri'li
Zagreus, 363, 372; *ayrıca bakınız* kunduz ve Pollux
yol tarifi *Görmek* uzay
*bağlantının kesilmesi*, 83
disk, 46, 371; kanatlı, 82; *ayrıca bakınız* daire
parçalanma, 215
çözünme, 88
personel, 304
damıtma, 8
Dithmarschen, 58
kehanet, 126
kehanet çubuğu, 351

cin, 46
onikigen, 354, 383
on iki adet, 231;*ayrıca bakınız*on iki
Dodona, 372
köpek(ler), 59, 217; başrahip, 154 Venedik Dükü, 254
Dolce, Ludovico, 154, 366 oyuncak bebek, 90
yunus, 60
kubbe, 16, 17
Domenic Guzman, St., 59
Domenic of Silos, St., 59
Domenico di Michelino, 97
Domnu, 365
Ver, 315
Dontenville, H., 86, 154, 243, 336, 352, 355
kapı, 149
Dorn, Gerhard, xxviii
Dornsef, 216
Dostoyevski, F., 186
güvercin, 12, 28, 167;*ayrıca bakınız*kaplumbağa-güvercin ejderhası, xlv, 11, 12, 95, 198, 213, 264, 339, 367; ve hazine, 163, 346; *ayrıca bakınız*ouroboros rüyaları, xxiv vd.; manzaralar, 177; 'büyük' ve 'küçük', xxvi
içki bardağı, 238
kuraklık, 79
tambur, 153, 224; ikiz, 239
dualizm, 47; ve ay, 217 dualite, 24 vd., 85;*ayrıca bakınız* hermafrodit
Dubois, Marguerite, 97
Duffet, 297
Duchamp, Marcel, 339
Dunham, Jules, 375
çoğaltma, 85
Dupuis, xliv, 384
alacakaranlık, xlii
cüce, 35
Dyas, 25

O, 228
kartal, 11, 12, 108, 168, 182, 264, 316; baş, 41, 141; ve aslanlar, 91, 92, 190; Prometheus', 145, 266; ve yılanlar, 11; iki başlı, 92, 117, 220; kendisi*ayrıca*tetramorf deprem, 39

Doğu, 245
Paskalya Kralı, 51
Ekidna, 46
Edda, 139
Edom, 30
parlaklık, 156
yumurtalar, 247, 377; dans, 94; Paskalya 94; Orfik, 232; felsefi, 278; yılan yumurtası, 282; dünya yumurtası, 16, 94, 142, 216, 244
Mısır, xix, 79; yumurtalar, 94;*ayrıca bakınız* alfabe
sekiz, 16, 172, 193, 233-4;*ayrıca bakınız* seksenlik
Eira d'os Mouros, 382
Elburz, 361
yaşlı*Görmek*yaşlı
adam Electra, 136
elementaller, 265, 269
elemanlar: dört, 268, 269, 311; beşinci 95; sembolleri, 245-6;*ayrıca tek tek öğelerin adları altına bakın* fil, 11, 83
Eleusis gizemleri, xlix
onbir, 234
Elgon, Dağı, xxvi
Eliade, Mircea, xiv, xv, xx, xxxi, xlvii, lii, 20, 34, 58, 67, 79, 82, 89, 97, 104, 106, 141, 142, 146, 149, 152, 163, 175, 178, 179, 192, 202, 207, 211, 215, 217, 219, 238, 244, 273, 286, 293, 305, 312, 313, 317, 319, 320, 333, 337, 344, 347, 351, 360
Eliot, TS, 97, 120, 168
Elkin, 344
üç nokta, 75
Ellis, Havelock, xxvi
elfler, 46
zümrüt, 121, 219
Emmerich, Anna Catherine, 125
Empedokles, 106, 206
muhafaza, 263
endopati, 43
Enel, liv, 70, 182, 195
enerji, kozmik, 47
Ennius, 243
Enoch, Book of, 175 dolaşma, 80, 191, 220, 288 Eos, 153

Efraim, St., 368
denge, 37
ekinoks, alayı, 383 Erigena, Johannes Scotus, xxii Erinys, 46, 140, 222, 286 Ernst, Max, xxiii, 297
Escorial, 338
Estibalitz, 135, 374, 378
Etemenanki, 333
eter, 95
Etiyopya, 378
öhemerizm, xlv
Euripides, 81
Evangelistler, 337;*ayrıca bakınız* tetramorflar
Havva, 4, 121, 188, 286, 288, 375
Evola, lv, 8, 30, 71, 88, 94, 101, 218, 247, 312, 314-15, 324, 341, 367
evrimi,*Görmek*Exodus'un evrimi, 264
dışavurumculuk, 43
göz, 243; kötülük, 271; ve el, 137; heterotopik, 100;*ayrıca bakınız*
Cyclops Ezekiel, vizyonu, 44, 339

Fabre d'Olivet, 198, 225

yap, 100
periler, yedi, 284
Fajardo, Saavedra, 85
sonbahar, 173, 227, 249, 294, 383
hayran, 217
Farid Ud-Din Attar, 250
Kader, *Görmek* idareli
baba, berbat, 118, 243
tüy, 101
Fenn, Waldemar, 22, 131, 173, 259
Fenris, 375
Ferdinand III, St., 169
Festugière, Fr., xx, 210
toka, 33
on beş, 234
incir ağacı, 347
parmaklar, 137; geçti, 159; *ayrıca bakınız* **daktiller**
ateş: savaş arabası, 44; festival, 105; karışım 212; ve ağız, 221; kılıcı, 325; dili, 85; üst, 4; tekerlek, 370

havai fişekler, 105
balık, 12; kozmik, 93; devler, 213; altın, 107; *ayrıca bakınız* Balık
Balıkçısı Kral, 108, 120
çatlak, 78
beş, 137, 197, 233, 235, 249
kırbaçlama, 109, 372
alev *Görmek* ateş
*Flamen Dialis*, 114, 172
Polar, Altın, 144, 350
zambak çiçeği, 263, 279
sürü *Görmek* koyun
kırbaçlama *Görmek*
kırbaçlama seli, 15, 39
Florida, 160
çiçek(ler):
altın, 110; dili, 1
Fludd, Robert, 275
flüt, xxxviii, 224; Krishna'nın, 300
Uçan Hollandalı, 223
Fomahaut, 269
Aptallar: Piskopos, 279; Gemi, 156
feet, 73, 181
ayak izleri, 75
Ford, 165
biçim: temel, xxxiv; doğal xxxiv; sembolizmi, 105
servet, çark, 377
dört, 95, 127, 232, 235, 268-9, 307; *ayrıca bakınız* dördüncül; kare
Fournival, 10
on dört, 234
tilki, yedi kuyruklu, 284
kırık, 311
Frazer, Sir James, xx, 27, 51, 61, 77, 87, 105, 111, 118, 126, 138, 163, 205, 212, 274, 279, 290, 308, 315, 317, 355, 373
Freud, S., xxiv, xxvi, xxxv, 99, 136, 140, 365;
Freudcular, xlvii f., xlix, 290
Freyr, 311
Frobenius, Aslan, 34, 98, 120, 176, 190, 228, 242, 256, 378
kurbağa, 159
Fromm, Erich, xix, xxx, xxxii, xlvii, 7 7
işlev(ler): dört, 270; sembolik xxxvi-xxxviii, 239-40
fırın, 247
Öfke, 213; *ayrıca bakınız* Erinyes
Fuseli, Henry, 13

Cebrail, 284
Galahad, 120, 121, 171, 276
Galen, 86
gammadyon, 323
Ganimede, 92, 93
Gargantua, 118
Garuda, 28, 91
Conta, Joachim, 226
Gattefossé, RM, 131, 185
Gaudi, Antonio, xxiii
Gauguin, Paul, 1
Gautier, Théophile, xl
Gawain, 205, 241, 324
İkizler, 132
Geber, 300
İkizler, xxvii, 15, 18, 22, 25, 56, 57, 64, 85, 92, 129, 131, 134, 141, 145, 152, 156, 161, 162, 180, 193, 208, 220, 232, 251, 298, 320, 335, 349, 379; *ayrıca bakınız* burç
taşları, 163-4
Monmouth'lu Geoffrey, 20 George, St., 4, 10, 86, 148, 171, 185, 264, 283, 360
George, Stephen, 249
Gérard de Sède, 144, 376
Gerona, 63, 381
Geryon, 118
jest, hiyerarşik, 262
Ghil, René, xxiv
hayalet, 181
dev(ler), 145, 179; devin çemberi, 315
Gichtel, Georg, 30, 300, 376
Gılgamış, 118, 261, 348, 363
Giorgione, 114
Giovanni da Udine, xxiii
gladyatörler, lv, 104, 351
küre, liiii; kanatlı, 94; *ayrıca bakınız* küre
Gnostisizm/Gnostikler, xx, 2, 25, 48, 51, 56, 88, 90, 133, 136, 151, 184, 194, 207, 209, 254, 287, 290, 362 keçi, 62, 82, 159, 169, 335; *ayrıca bakınız* Oğlak
Gobert, E., 330
Arketip olarak 'Tanrı', xv
tanrılar: kökeni, xliv; alacakaranlık 375
Goethe, xvi, xxx, 140, 291 altın, 168, 346; ve dışkı, 99; *ayrıca bakınız* renkler
Altın Çağ, 5, 11, 14
Altın Sayı, 305

Altın Bölüm, 233
Golyat, 118
Gomcheng Lingdam, 199
Goosse van Wreeswyk, 173-4
Gordian, İmparator, 325
Gorgonlar, 22, 42, 62, 140, 213, 251, 314; *ayrıca bakınız* Medusa
Gortyna, 173
Gotik sanat, 9, 17, 139, 239, 371
Gougenot des Mousseaux, 164
kabak, 266
Goya, Francisco, 214
Kase, Kutsal, xl, 43, 110, 120, 121, 214, 241, 275
Granet, Marcel, 104
Gratry, Pere, 193
Gravinias, 306
Yunan mitleri, xx
yeşil: simya işareti, 132; *Görmek* *Ayrıca* renkler
Yeşil, Henry, xxiii
Grönland, 216
Gregory St., 103
Gresman, 286
gri, *Görmek* renkler
griffin, 11, 140, 213, 316 Grimm kardeşler, 57, 98, 120, 152 *kabuğu çıkarılmış tane*, 290
Gesell, Paul, 297
Guaita, Stanislas de, 296
Gubernatis, 99
Gudea, Kral, 36
Guénon, René, xv, xxxi, 5, 19, 31, 33, 42, 43, 49, 56, 58, 76, 119, 121, 162, 165, 193, 195, 198, 216, 221, 229, 232, 243, 295, 301, 302, 314, 323, 337, 340, 342, 355, 359, 364, 370, 371, 377, 379, 380
Guillaume, Paul, 291
Guinevere, 39, 140, 276
Guiraud, Baron, 164
*gunalar*, üç, 4, 185, 301, 337, 343, 366, 383
Gurdjieff, G., 83

Hades, 40, 367
Aya Kim, 150
Aya Triada, 22
Hallstatt, 196
Merhaba *Görmek* hale
Hamlet'in, 293
Hammamit, 218
çekiç, 14
Hammurabi, XLX, 382
Asılan Adam, 3, 22, 159, 172-3, 355
cellat, 281
Hapi, 15
Haraberezaitler, 219
tavşan, 12, 104, 140, 154
Harek, 139
palyaço, 45
uyum, 230
arp, 261, 322
*arp*, 281
arpçı, 217-18
harpy(ler), 46, 213, 222
Hartmann, xxlv
hasat kızlığı, 252
şapka, 143; konik, 151; kanatlı, 208
Hathor, 102, 214, 331
Cenneti, Mark, 328
sırt çantası, 374
şahin, 28
Hawneyn ve Hanegoasegeh, 356
kafa, 78; korunmuş, 78
işitme, renk, 222
kalp, 52, 194; alevli, 1; Kutsal, 96
gök(ler), yedi, 94; Tapınağı, 16
Hekate, 71, 81, 116, 139, 141, 162, 188, 207, 216, 286, 336, 351, 352
Heddernheim kabartması, 49
topuk, 111
Heidegger, Martin, xlvi
Heine-Geldern, xviii
Helen, 356, 375
Helios, 257, 317
yarımküreler, 93
tavuk, 28
Hentze, 217, 273
Hephaestia, 362
Hephaestus, 111; *ayrıca bakınız* Vulkan Herakleitos, 31, 78, 89, 99, 367 Heras, Fr. E., xix, 23, 290, 351
Herbin, 54
Herkül, xi, xxx, 28, 33, 42, 65, 88, 96, 116, 118, 148, 188, 194, 195, 238, 266, 273, 286, 315, 320, 344, 353, 356, 360, 367; tapınağı, 60-1
Varis, 114
Hermanubis, 372
hermafrodit/hermafroditizm, 4, 8, 76, 198; kuğu ve, 322
Hermes, 75, 116, 140, 209, 257; amblemi, 131; *ayrıca bakınız* Merkür
Hermes Trismegistos, 300
münzevi, 176
Hermes, 269
kahraman, 317, 344, 346; ve ejderha, 88; *ayrıca bakınız* gece deniz geçişi; Yılan
Herod, 87
Herodot, xix, xxxvii
Lansberg Herrad, xxii, 248
Hesiod, 228
Hesion, 145
Hesperides, 96, 145, 284, 348, 355
Hiawatha, 111
hiyeroglif, Mısır, liv *Gamos Hieros*, 168, 189, 215, 233, 296, 321, 356
Bingen'li Hildegard, xvii, 155, 197
Himingbjör, 219
Hipokrat, 284
su aygırı, xlv, 11, 213, 251
Hippolytus, 184, 288

Hiram, 1 vasiyeti, 3 tarihi ve sembolik ilişkisi, xi ff. Hoffman, 269

domuz, 82
Hölderlin, 300
delik, 85, 155; S*ee ayrıca pi*
Kutsal Ruh/Ruh, 85, 277
*Adam*, 251, 348
Homeros, 71, 294
Autun'lu Honorius, 197, 357
başlık, 143
umut, 9
Horace, 78
Horapollus Niliacus, xxii, liii, 10, 148, 182, 310
boynuz(lar), 62, 353
at, 12, 82, 311, 339, 356; kanatlı 11; beyaz, 58, 152;*ayrıca bakınız***at**
at nalı, 152
Horus, 88
kum saati, 117, 239, 278
Housay, 305
Hraesvelg, 28
*ha*, 161
Hua Hsu, 41
Huai-nan Tz, 65
*Huan*, 161
Hugh St. Victor, xxii, 19
Hugh, Victor, 57
Humbaba, 118
avcı: sanık, xl, 81, 121, 154, 156, 295, 366
kasırga, 39, 306, 373
hidra, 11, 145, 213, 344
hidromansi, 119
Hyginus, 297
*hyle*, 175
Hiperborlular, 315
*Hypnerotomachia Poliphilus, bkz.* Kolon
hyrmensul, 315

Iamblichus, xxvii
İkarus, 109, 362, 367, 374
*ben Ching*, 126, 260 Ichthys, 106
fikir, Platonik, xxxv
kimlik/kimlik(ler): analog, 1; xxxv, xl-xli ilkesi yeterli olacaktır

ideograflar: kökenleri, xvi;*ayrıca bakınız* **grafikler**
Eğer, 378
Ignatius Loyola, St., 169
Ikhnaton, 317
*İlyada*, 153, 289
gerçekçi, taklitçi ve saf bir görüntü, 129; bilinmiyor*Görmek***bilinmeyen bir görüntü;** *ayrıca bakınız*dünya imajı
İmdugud, 91
daldırma, 23, 365
ölümsüzlük, 168; taslağı, 113
Ölümsüzler, Sekiz Çinli, 101, 109, 266
ensest, 80, 88
Hindistan, zodyak, xix, 385
bireyleşme, xix, 128, 157, 168, 204, 208, 238, 328
İndra, 83, 91, 355; kalesi, 220
sonsuzluk, 172
anlaşılmazlık, ilahi, 174
yorum: nesnel ve öznel olarak xvii; xliv ff sorunu. ters çevirme, 3, 67, 80, 93, 117, 137, 151, 186, 204, 219, 363
görünmezlik, 140, 143, 151 evrim ve evrim, li, 25, 32-3, 42, 84, 256, 294, 380, 382
İrlanda, 2, 167, 244
iris, 33
demir, 29, 323; meteorik, 4, 29 İştar, 118, 132, 214, 257, 294, 305, 321, 379-80
Sevillalı Isidore, xxii
İsis, 21, 39, 83, 114, 133, 212, 242, 322, 355, 360, 376, 379 ada, 241, 295, 342; beyaz, 342 Kutsal Adalar, 1, 160, 215, 250
Isolde*Görmek*Tristan; Yseult izomorfizmi, 291
Ithaca, 16, 253, 266

Jachim ve Boaz, xlvi, 24, 90, 116, 133, 256, 345
James, Jolan, xxxv, 53
Jadir, 364
Jamsthaler, 373
Jane, 81, 216
Janet, Pierre, xxiv
Janus, 18, 24, 67, 81, 92, 116, 117, 141, 167, 204, 216, 341
Japonya, 2
Jean d'Arras, 207
Jean-Paul (Richter), liii Jerome, St., 92, 234, 250, 269, 369 Kudüs: göksel, xxvii, 26, 49, 97, 266, 349, 378; Tapınağı, 195;*ayrıca bakınız*tapınak, Süleyman'ın
şakacı, 2, 21
Cizvitler, xxxix
Vaftizci Yahya, St., 359
John, St. (Evanjelist), 162, 183, 264, 289
John Chrysostom, St., 365
Haçlı John, St., 57, 252
Flanderslı John, 31
Salisbury'li John, xxii
Jonah, 80, 229
Joseph (Patrik), 229
Arimathea'lı Joseph, 121
Joseph ben Shalom, 229
Josephus Flavius, 333
Aza'lı Juana, Bl., 59
*Jubile van den Hevligen Macarius*, 12
Jül Sezar, xlvii

Jung, CG, xii, xv, xxii, xxiv ff., xxxiv ff., xxxv, xxxviii, xli, xlvi, 5, 8, 12, 13, 21, 23, 26, 29, 31, 35, 39, 45, 47, 49, 53, 57, 69, 71, 72, 80, 82, 83, 88, 91, 93, 95, 98, 99, 100, 106, 111, 112, 113, 114, 118, 119, 127-8, 132, 137, 138, 140, 142, 148, 150, 151, 152, 157, 158, 160, 164, 168, 176, 190, 198, 199, 201, 202, 204, 208, 209, 218, 222, 229, 238, 243, 249, 270, 282, 287, 288, 289, 290, 292, 294, 301, 303, 307, 310, 314, 319, 328, 336, 338, 343, 346, 349, 357, 359, 363, 367, 368 373 375 383
Haziran, 133, 315
Jüpiter, 77, 220, 238, 243, 247, 257, 273, 279, 284, 314, 321, 340, 342, 347, 362; Ammon, 148; Dağı, 18; *ayrıca bakınız*Zeus Justin (Gnostik), 25

Kabe, 314
Kakodaemon, 290
Kalenderi, 165
Kali, 26; Kali-Durga, 132
Kallir, Alfred, 327
Kandinsky, V., 54
Kant, I., 130
Karnak, 175
Kernuz, 290
Khunrath, 88, 202, 308
böbrek, 187
Kierkegaard, S., 223
Kral(lar), 57, 198; 168 yaşında; 51, 77, 279, 373'ün öldürülmesi; Paskalya, 51; ve kraliçe, simya, 24; Deniz, 89, 168; hasta, 168; Üç, 236;*ayrıca bakınız***Balıkçı Kral; Hükümdar, Büyük**
Kircher, Athanasius, liv, 63, 94, 148, 156, 182
Klages, Ludwig, 324
bıçak, 368
şövalye, 20, 210, 275-6; ve hayvanlar mücadele, 10; siyah beyaz, 57, 170; ve renkler, 170; gezinmek, 171-2; kırmızı, 30, 170;*ayrıca bakınız***kale** Masa, Yuvarlak
düğüm, 98, 114, 191-2, 275; Gordion 173; Süleyman'ın, 174
bilgi, mücadele, 163; ağacı 60, 348-9
Krappe, AM, xix, xlv, 33, 39, 51, 85-6, 94, 160, 214, 220, 294, 317, 357, 370
Kriemhild, 188
Krişna, 111, 300
Kubler, George, 18
*aşçı*, 161, 189
Kuen-lun, 81
Kuhlwch ve Olwen, 20
Kühn, Herbert, 28, 40, 111-12, 141
Kumara, 67, 269
Kundalini, 36, 262, 287-8, 305
Kuo Hsi, 177

dudaklar, 22, 131
labirent, xviii, xxvii, 1, 15, 22, 131, 192, 202, 209, 249-50, 255, 380
Lacroix, 280
merdiven*Görmek*adımlar
Jacob's, 313 Laguna de la
Janda, 382 göl evi, 248
kuzu, 239
Lampérez, 18
mızrak, 240
*Lancelot du Lac*, 121 Arazi: Ölülerin,*Görmek*Ölü; Söz verildi, 94
Landrit, xxx
manzara, xxxix, 161
Lan Ts'ai-ho, 109
Laos, beş köşeli yıldız, 128, 377 Lao-Tse, 26, 41, 117, 154, 230, 251, 336, 366
La Peña, Fransa, 157 *düz bir taş*, 314
kirpikler, 262, 372;*ayrıca bakınız*kırbaç
Lassay, L. Charbonneau, 159, 352
defne, 347
Lautremont, 340
Lazarus, 321
Lear, Kral, 168
Le Bêle, Jules, xxx
Leblant, 141
Leda ve kuğu, 1, 166 kaldı, *Görmek*sağ ve sol bacak, 183
Lehner, Ernst, 70, 122
Leibnitz, G., 198
Leisegang, Hans, 332
Limni, 173
Lemuralia, 181
Aslan, 14, 64, 88, 145, 189, 315;*Görmek Ayrıca*zodyak
Leonardo da Vinci, xxiii, 309
Leoni, Leon, 91
leopar, 12
Le Puy, 297
edebiyat*Görmek*alfabe
seviye(ler), lii, 109, 141, 175, 178, 265, 313, 336-7, 360, 377
Levi, Eliphas, 25, 30, 164, 284, 228-9, 339, 346
Levy-Bruhl, L., 1
Leah-Başarısız, 314
Liber ve Libera, 355 libido, xxxviii, 208, 213 Terazi, 29, 36, 64, 145, 166, 279, 342;*ayrıca bakınız*burçlara
lisans verenler, 276
Lieh-Tz, 273, 355
hayat ağacı, 28, 60, 69, 133, 189, 288, 308, 347-9
yaşam güçleri, 270

ışık, 76; kalesi, 39; güneş, 32, 119
yıldırım, 238, 342, 345; *ayrıca bakınız* yıldırım kule
Lileth, 194, 286
zambak, 60
ıhlamur ağacı, 347
satır(lar): kesik, 182; düz ve kavisli, 131
Lingam, 31, 62, 145, 194, 244, 374
Linnaeus, xxxiii
aslan, 12, 68, 74, 79, 83, 91, 168, 316, 356; ve boğa, 10, 190; ve kuzu eti, 175; Nemean, 145; cilt, 145, 190; ve güneş, 190; ve tek boynuzlu at, 12; ve kadın, 376; *ayrıca bakınız* kartal tetramorf
dişi aslan, 190
Lipiki, 284
Lipps, Theodore, 130
Li T'ieh-Kuai, 266
*sahil*, 306
Edebiyatçılar, 315
Livy, 325
çekirge(ler), 12
Loeffler, M., xv, 1, 27, 44, 59, 98, 185, 212, 237, 248, 284, 299
Logolar, 204; *spermatozoa*, 207
Lohengrin, 322
Longinus, 176
döngü(ler), 183
Loth, J., 244
Lut'un karısı, 253
Louis IX, St., 169
Louis XI, 43
Lourdes, 40
aşk: ve kalp, 142; ve krallık, 168
Lowie, Robert, 331
Pastiller, 44
Lucifer, 121, 164
Sükunet, Raymond, 10, 176, 198, 260, 296, 350
ud, 322
lir, 208, 222, 300

Macarius, St., 264
Topuz, 368
Mackenzie, 323
Makrobius, 68
makrokozmos ve mikrokozmos, xxxiv, xlvi, 97, 177, 258
Maenadlar, 222 Büyük Ana, *Görmek* Anne, Harika
Magritte, Rene, 99
Maha-Yuga, 5
Maier, Michael, xxviii, 66, 119, 128, 247, 266
sevgili varlıklar *Görmek* Malacca anormalliği, 129
Malezya, 337
Malory, Sir Thomas, 169
erkek: biseksüel, xlix, 138-40; yaygın kökeni, xv; Oidipal, 136; ilkel, 4, 20; küresel, 251; Evrensel, 198; vahşi *Görmek* vahşi adam *ayrıca bakınız* vücut tetramorf mana, 222; mana kişiliği, 13, 132, 242
mandala, 1, 16, 47, 193, 263
mandorla, 22, 31, 117, 131, 193, 220, 370
Manetho (sözde-), xx, 210
Mani, 111, 362
Maniheizm, xx, 25, 90, 383
Mannhardt, Wilhelm, 105
Mantegna, Andrea, xxiii
mantra, 199
manvantara, 5
Mart, Colley, 323
Pisagorcu Marcus, 184
Marduk, 104, 228, 257, 271
Peygamber Meryem, 230
Mariette, 182
işaret, 32
Mark, St., 190
Marqués-Rivière, 45, 73, 314 evlilik; simya, 49; kozmik, 4 Mars, xi, 29, 152, 220, 257, 284; kalesi, 220; Dağ, 18, 117, 137, 152, 162, 180, 203-4, 220, 312, 335, 349, 353
Marx, Jean, 107, 261
Meryem Ana, 31, 76, 99, 112, 121, 189, 216, 345, 358, 359, 375
maske, 46, 76
Maspero, G., 182
direk, 108, 295
anaerkillik, 218, 289
madde, 302; birinci, 241, 255, 316-17, 320; *ayrıca bkz. hyle Mâyâ*, 26, 194, 304
direği dansı, 263
labirent *Görmek* labirent
kıvrımlı, 306
anlamı, seviyeleri, xlviii ff.
Mekke, 172, 314
Medea, 25, 144, 286 Medusa, xlix, liii, 51, 62, 105, 251, 253, 277, 286, 314; *ayrıca bakınız* Gorgonların megalitik kültürü, xviii
Sardesli Melito, xxiii, 3
Melusina, 298
Melwas, 39
Erkekler, 311
menhir, 16, 60, 67, 244
Mercurius Arterius, 20
Merkür, 1, 35, 88, 104, 147, 257, 269, 279, 284, 289, 307, 322; çift, 207, 247; ve Satürn, 279; *ayrıca bakınız* Hermes
Merkabah, 43
Mersin, 355
deniz adamı, 213
Meru, Dağı, 58, 81, 141, 214, 219, 221, 335

Mezopotamya, xii, xix
metaller, yaşlar ve, 5
Metatron, 85
meteorlar, 4, 110, 240, 314
Meyrink, 9, 140
Mikail, St., Başmelek, 4, 86, 148, 171, 284
Michelspacher, Stephen, 313
Midas, Kral, 315
Midgard, 186, 286-7
Samanyolu, 3, 65, 215, 309
Milton, John, 136, 280
Mime, 325
En az 372
Minerva, 147, 243
minotor, 11, 33, 213
ozan, 140
Mirabilia, xx
Miraflores, Cartuja, de, 128
*myrmillo, bkz.*gladyatörlerin
aynası, 202, 217
Kötü Kural, Efendisi, 279
sis, 50
ökseotu, 22
Mithraizm ve Mithras, 2, 33, 49, 65, 88, 104, 113, 184, 205, 254, 310, 311, 312, 314, 317, 331
*Moby Dick*, 74
Mocha, 284
modlar: Hint, 64; müzikal, 224-5
Moeris, 173
Mogg, Eugene, 105
Muhammed, 28, 216, 246, 312
Mohenjo-Daro, 180
Mohiddin ibn Arabi, 31, 165
canavar, li; 145; suda yaşayan, 242
Montsalvat, 221
ay, lii, 257, 284, 318; ve boğa, 34; ölümü, 79; ve tufan, 79; ve ayna, 21; 5, 102, 215'in aşamaları; ve örümcekler, 304; ve kadın, 215
Moreau, Gustave, 150, 297, 354
Morgan, Jacques de, 322
Morgana, 355
Morka, 378
Musa, 359, 368
Leon'lu Musa, 260, 282
mısırın annesi, 252
Anne, Harika, xlv, 3, 106, 112, 120, 160, 190, 204, 232, 267, 305, 375
Anne, Korkunç, 144, 188, 218, 305, 372
dağ, 180, 265; yapay, 239 *ayrıca bkz. ziggurat*; polar, 220-1; beyaz, 220;*ayrıca bakınız*Mars, Dağ
dağ tapınağı, 16, 219, 312, 333 fare, 272
hareket, hareketsiz*Görmek*
Aristoteles'in ağzı, 182; canavarlar, 222 çamur, 250, 299, 364
Müller, F. Max, xiv
Müller, Karl O., xliv
Müller, Ludwig, 323
müzik, 63; yüksek ve düşük, 224; üçlü kalan süre, 51
müzik notaları, 52, 63, 224-5
Mylius, 119
efsane: xliv'in doğası; sembolik olarak xi, xix'in yorumu

Naassenes, 288
Nabu, 257
en düşük, 301
*Nagakalalar*, 35
Nakşabi, 250
Nakş-ı Rüstem, 328
adı, topografik, kimliği, 179
Namşanlı, 276
Namucu, 355
Yıkananlar, 151
Napolyon, 226
Nergis, 211
Natarajâ, 76
Doğa, 99, 116, 247
Nezirler, 135
Nebukadnessar, 5
sis, 305
kolye, 316
Neath, 65, 341
Neheb, 287
Nem Ankh, 167
Nemesis, 133
Neolitik insan, xvi-xvii, 141
Neoplatonizm, 222
Neo-Pisagorcular, 282
Neftis, 379
Neptün, 48, 104, 139, 152, 166, 168, 257, 340, 351, 367
Nergal, 257
Nerval, Gérard de, 3, 50, 345
Nessus, 353
net, 78, 192, 317, 368
Yeni Grange, 306
Cusa'lı Nicholas, xxviii, 221, 268, 351
Gerasa'lı Nicomachus, 155
Niebelungen, 83, 188, 192, 241
Nietzsche, Friedrich, 6, 14, 45, 49, 52, 82, 99, 156, 188, 247, 252, 269, 294, 309, 348, 356
gece, Brahma'nın, 15
gece deniz geçişi, xxxvi, 80, 84, 159, 165, 175, 320 Nigidius
Potter, xx, 210 *siyah*, 1, 23, 57, 71, 98-9 Nil, 15, 114, 189 nimbus, 135; *ayrıca bakınız*hale; halo dokuz, 198, 234;*ayrıca bakınız*sayılar Ninib, 257

Niobe, 284
Nirvana, 26, 229
Kuzey Yıldızı*Görmek*Kutup
Yıldızı notaları, müzikal, 52, 63, 224 hiçlik, 97
20'li yıllar*Görmek*sıfır

Novalis, 300, 324
Nu, 93, 286, 358, 364 numara(lar), 16; analizi, 235-7; aritmetik ve sembolik, 235-6; ve mandalalar, 202; tek ve çift 231, 302, 307; 'orijinal', xxxiv; ve şekil, 137; *ayrıca bakınız* **ayrı sayılar**
periler, dikkatli olun, 16

meşe, 64, 212, 347
Oannes, 256, 365
kürek, 195, 278
Oberon, 20
okyanus, üst ve alt, 40, 134, 160; 168; *ayrıca bakınız* deniz; gemiler sular
aşı boyası *Görmek* renkler
sekizgen, 16, 47, 233, 292, 308
sekizgen, 233; *ayrıca bakınız* sekiz
ahtapot, 105, 107
Odin, 22, 131, 154, 325; *ayrıca bakınız* Wotan
Tusculum'lu Odo, xxii, 28
*Odyssey*, 272, 294 Oedipus, 241, 294, 367 Og, 118

zeytin, 17
dev, 86
yaşlı adam, 45; *ayrıca bakınız* Eski Günler
zeytin ağacı, 64
Olivier, Sör Laurence, 136
Olympus, Dağı, 210, 362 *Aman tanrım*, 254
Omega *Görmek* alfa
Omphale, 286, 315
omfalos, 16, 314
bir, 230, 232, 235; *ayrıca bakınız*
birlik hüneri, xxv
onomatopoeia, 226
Ophelia, 136, 293
karşıtlar, çiftler, 26, 49, 59; *Görmek aynı zamanda zıtlıkların buluşması*; bağlaç
turuncu (renkli), 353, 359; *ayrıca bakınız* renkler
Orka, 243
Orcubus, 243
sipariş(ler): mimari, 18; fikri ve yönelimi, 364; sembollerin sayısı, li, 178; *ayrıca bakınız* uzay
Origen, 83, 135, 196
Orion, xliv, 356
Oriphiel, 284
Hürmüz, 1
Orosius, Paulus, 9
Orpheus, 165, 215
Ors, Eugene d', 8
Ortiz, 126, 155, 296, 306, 352
Osiris, xx, xxxix, 1, 34, 56, 83, 98, 99, 102, 104, 114, 212, 215, 226, 259, 312, 347, 355, 356
ouroboro, 15, 48, 59, 71, 87, 98, 274, 278, 287, 378, 382
Ouspensky, PD, 83
oval, xxxiv
baykuş, 91, 183
öküz, 12, 34, 150, 151; *ayrıca bakınız* tetramorf

Padma, 312
Padma Sambhava, 199
*Pa Kua*, 126
saray, 243, 301
palafitte, xviii
Paleolitik Çağ, xviii
Paleolog, M., 186
avuç içi, 360
Pan, 50, 109, 134 Pandora'nın kutusu, 32, 51, 156 Paneth, Ludwig, 231, 235, 302 Panofsky, D. ve E., 32
panter, 13, 82; panterin kuyruğu, 299
Pantokrator, 128, 189, 270, 338, 378
kağıt işaretleri *Görmek*
filigranlar Baf, 149
Parabrahman, 18, 19, 342
Paracelsus, 106, 238
Cennet, 40; dört nehir *Görmek* nehirler ada, xix; Kayıp, 162; Geri Kazanıldı, xxvii, 275, 378; Karasal, 112, 161
şemsiye, 38
Parcae, 84, 101, 305, 369
Paris (Truva), 254
Parkin, 306
Parsifal, xxiii, 30, 58, 97, 108, 116, 120, 121, 150, 241
Parsis, 362
keklik, 12, 28
ataerkillik, 218
Paul, St., xvi, 147, 280, 367-8
Pausanias, 243
tavus kuşu, 12, 338; ve sarı, 322
inci, 135, 293
kaide, 311-12
Akranlar, Oniki, 276, 355 Pegasus, xlix, 11, 149, 213, 277, 374 Pekin, 16

Pelops, 374
Peña de Mogor, 173
Penelope, ağ, 379
beşgen, 270
pentagram, 198, 249
Pentheus, 215
Perun, 313
Perrault, Charles, xxiv, 44
Persephone, xlix, 286
Kahraman, 1, 86, 139, 185, 251, 277, 355, 360, 367
Pessinus, 314
Peter, St., 108
Picardy'li Peter, 10
Phaldor, 135
Firavun, 262, 306, 372 aşama, tur, 5; *ayrıca bakınız* ay
Philaletha, 88

Thaun'lu Philip, 10
Philo, 287, 333
Philoktetes, xxiii, 120, 168
*Phnom*, 335
anka kuşu, 12, 95, 98, 198, 213, 239
*Fizyolog*, xxii, 10, 297, 358 *pi*, xl, 82, 121, 149, 155, 161, 244, 260, 275, 344, 381 Pico della Mirandola, xiv piktograflar, *Görmek* **grafik sembolleri** Fareli Köyün Kavalcısı, 140, 225 Pierce, 231

Piero da Cosimo, 309
Pieta, 217
pigmeler, xxxix, 319, 337
hac, xxvii
sütun(lar), 16, 116; Herkül'ün, 145; *ayrıca bakınız* sütunlar
Pindar, 243
çam, 64; çam kozalağı, 82, 256; çam ağaç, 347, 350
Pinedo, Ramiro, xxii, 17, 30, 59, 86, 140, 175, 250, 374, 378
pembe, *Görmek* renkler
Pinturicchio, xxiii
Piob, PV, 6, 9, 39, 62, 88, 132, 145, 208, 226, 241, 266, 292, 379, 383
Balık, lv, 15, 18, 64, 79, 80, 104, 107, 145, 267, 281, 355; *ayrıca bakınız* zodyak
Pitra, JB, xxii vebalar,
Mısır, 190
lütfen, 191
gezegenler, xix; ve metaller, 208; Ve sesli harfler, 63-4
Platon, xvi, xxvii, xlix, 4, 43, 70, 82, 119, 141, 145, 192, 209, 225, 230, 251, 268, 284, 290, 321, 374, 379
oyun kağıdı, *Görmek* Tarot Ülker, 283

Pliny, xx, 10, 86, 173, 250, 297
Ploix, Charles, 227, 351
Plotinus, xxvii, xliii, 99, 192, 244, 294, 336
Plutarch, xx, 216, 379 Plüton, 39, 43, 75, 152, 166, 252 Poe, EA, 114, 120, 168, 226, 269, 300
nokta, ışınlayıcı, 194
Zehir, Albert, 87
Kutup Yıldızı, XL, 210, 245
Polonius, 136
nar, 223
Elma Kızılderilileri, 150
Pompeius, 294
Ponce de Leon, Juan, 160
*papaz*, 33
haşhaş, 104
Porfir, 16, 63, 89, 379 Poseidon, 305; *ayrıca bakınız* Sembolün
Neptün konumu, liiii
kese, çoban, 374
Prajapati, xxxxix
*pralaya*, 15, 19

Rahip John, 373
Priapus, 51
prenses, 62, 299
ilerleme, 5
Prometheus, 8, 106, 145, 273, 290, 361-2
Vaat Edilen Topraklar, 94
peygamber, 50
*protokol*, 43
Prudentius, 59
Ruh, 176
Ptah, 102
Ptolemaios, 300
Puech, H.-C., 308
gözbebeği, 100 mor, *Görmek* renkler
Puruşa, 65
*çürüme*, 71, 87; çürüme, 6 piramit, 16, 244, 292, 312; oyuk 239
Pira, 314
Pisagor, 230
Pisagorcular/Pisagorculuk, xix, 25, 43, 216, 234

takım, 152
dörtlü, xvii, 127, 307-8; *ayrıca bakınız* dört
dörtlülük, 307
kraliçe *Görmek* kral
görev, 120-1
Quetzalcoatl, 145, 289
bataklık kumları, 272
tüy, 103
beşli *Görmek* beş
Quintana, Jorge, 384
özet, 95, 208

Ra, 94, 98, 286, 317; *ayrıca bakınız* Amon-Ra
Rabanus Maurus, xxii, 86, 139, 169, 347, 370
tavşan, 104
parlaklık *Görmek* **parlaklık**
yağmur, 79, 366
gökkuşağı, xxxix, 19, 33
*rajas, bkz. gunas*
Rakşasalar, 46
koç, 18, 151, 382; *ayrıca bakınız* Koç
Rama, 260
Sıra, Otto, xv
Rao, T. Subba, 274, 384
Raphael, 82
Raphael, St. (başmelek), 284
rasyonel, Harun'unki, 164
Okuyun, Sir Herbert, 156 Rebis, xix, xlix, 59, 147, 208 dikdörtgen, 183
kırmızı, 29, 266; ve beyaz, 3, 93; *ayrıca bakınız* renkler
Kızıldeniz, 94
Regulus, 269
Rönesans, xxii
Renou, Louis, xvi

dinlenme, 250, 302, 343, 369
diriliş günü, li, 80, 228
*netiarius, bkz.*gladyatörlerin geri çekilmesi, 375
dönüş, ebedi, 247, 294-5
Reverdy, Paul, 267
Rhea, 49
gergedan, 151, 159
Rodos, 152
Rodezya, kaya gravürleri, 201 eşkenar dörtgen, 194
Rhys, 20
ritim, xxii vd., 129-30; yaygın 43, lii; mevsimlik, xvii
Ricci, Giovanni, 18
pirinç, 104
sağ ve sol, 24, 119, 128, 130, 137-8, 301-3
Rigveda, 29, 59, 65, 320 Rimbaud, Jean Arthur, 116, 267, 325-6
Bankalar, Cesare, xlii, 4
nehirler, dört, 18, 113, 127, 249, 269
Rochemonteix, de, 73
Rodin, Auguste, 297
Rodrigo, Don, 169, 363
Roland, 368
yuvarlanma, 363
Roma İmparatorluğu, sembolizm, xx
Romanesk sanat, 3, 9, 12, 35, 92, 159, 176, 186, 193, 204, 246, 250, 313, 347-8, 371, 374; hayvanlar 12, 81; kilise, 17
Romantizm, Almanca, xxiii
Romeo ve Juliet, 77
Romulus, 49, 276, 355; ve Remus 355
ip, 192, 316
Rorschach (testler), 126, 255, 309, 346 *Filozofların Tespihi*, 264, 309 Roscher, WH, 243
gül, 60, 193, 371; diken, 341
rozet, 192
Gül Haçlılar, 42
Rossetti, Dante Gabriel, 194
rotasyon, xxvii
yuvarlak masa*Görmek*Tablo, Yuvarlak
Roure, Pauline de, 144
Rousseau, J.-J., 84
Roux, 275
Rüberzahl, 118
Ruland, Martin, 247

Şabat, 77;*ayrıca bakınız*dinlenme, Sachs günü, Curt, 224
Sacher-Masoch, 50
kurban, 22, 29, 83, 158, 364; kozmik, 64, 117, 203, 204; Harika, 77; saç sayısı, 135 Yay, 64, 145;*ayrıca bakınız*burçlara yelken açmak, 295

St.-Benôit-sur-Loire, 297
St.-Martin, Louis Claude de, 63 St.-Michael d'Aiguilhe, 297 St.-Yves d'Alveydre, 42, 184, 355 azizler ve şövalyeler, 169
*Sakhrat*, 219
Sakkara, piramit, 312
semender, 11, 213
Sallust, xxx
Salome, 379-80
kurtuluş, dağ, 221, 295, 342
Samael, 85, 284
Samoyedler, 319
Samson, 24, 118, 320 San Cugat del Valles, 63, 298
sandalet, kanatlı, 1, 208
Santa Pudenziana (Roma), 339
Compostella'lı Santiago, 171
safir, 1
*sardana*, 263
Agade'li Sargon, 382
Sarngadeva, 63
Sarrasin, Paul, 248
Sartre, Jean Paul, 156
Şeytan, 100, 118, 228, 249, 251, 367
*sattva, bkz. gunas*
Saturius, St., 350
Satürn, 21, 78, 181, 242, 249, 257, 278-9, 281, 284, 300, 314, 317, 340
Satürnya, 244
Saunier, Marc, xxx, 60, 193, 249, 268, 329, 382
vahşi*Görmek*vahşi adam
gam, on iki nota, 195, 224, 354
gam(lar),*Görmek*Terazi
Scamozzi, Vincenzo, 18
günah keçisi, 111, 143, 373 bok böceği, 159, 217
korkuluk, 90
yara izleri, 32
koku, 252; ve hafıza, 6 asa, 306, 368
Scheler, 211
Schimmelreiter, 58
Schneider, Marius, xi, xvi, xviii, xxix, xxxi, xxxii, xxxiii, xxxviii, xlix, 10, 11, 18, 25, 34, 36, 46, 55, 61, 63, 64, 80, 86, 89, 95, 105-6, 106, 108, 111, 116, 117, 125, 129, 137, 158, 161, 162, 179, 190, 195, 204-5, 216, 217, 220, 221, 224-5, 234, 239, 244, 264, 265, 270, 283, 290, 294, 296, 304, 312, 322, 323, 324, 326, 335, 337, 338, 348, 368, 369, 383, 384
Schoenberg, Arnold, 195, 354
Scholem, GG, 4, 74, 230, 282, 293, 350
Schopenhauer, A., xxiv, 139, 225
Schramm, PE, 261
Schubert, xxiii
Schwartz, xiv
Akrep(n), 64, 145, 159, 187, 331; *ayrıca bakınız*zodyak

Scriabin, 51
parşömenler, 296
deniz, lii;*ayrıca bakınız*okyanus Kızıl Deniz;**gemiler** sular
deniz atları, 227
deniz kralı, 89, 198
mühür, 32, 275; Süleyman'ın, 351, 361
Sebastian, Dom, 169, 363
Sekhmet, 376
Semang, 337
Semele, 23, 32, 321
yarım daire, 144, 183
Senard, 383
yedili, li, 231, 275, 377;*ayrıca bakınız* Yedi
serilik, xxxvi
yılan, 4, 37, 82, 93, 183, 308, 316; ve caduceus, 35-7; ve kartal, 10; ve değerli taşlar, 163; tüylü, 289; fedakarlık, 290; yedi başlı, 289; ve ağaç, xlv-xlvi, 288, 350; ve tekerlek, 287;*ayrıca bakınız*ejderha Ouroboros
Serra, 214
Servius, 352
Seth, 1, 83, 104, 212, 356
Seth 1, 97
yedi, xviii, 16, 210, 233, 235, 240, 257, 302, 333;*ayrıca bakınız*yedili
seks sembolizmi, xlvii
Seznec, Jean, 257, 259
gölge, 373
Shakespeare, 136
şamanlar, 1, 30, 89 şekil ve sayı, 127 köpekbalığı, 220
demet, 93
koyun, 120, 195, 339
Şeketov, 261
Şekina, 282
kabuk, 255
Shelley, PB, 6
Shetland Adaları, 172
kalkan(lar), büyü, 20; Salian, 240 gemisi: Aptallar, 156; Yaşamın, 106 Shiva, 31, 76, 78, 91, 100, 121, 153, 206, 243, 274, 293, 342, 351, 352, 361
sürüler, 272
*Shri-Chakra-Sambhara Tantra*, 200
*Shri Yantra*, xxvii, 25, 41, 200, 203
Şükrâşâyra, 123
Siegfried, 34, 77, 83, 86, 88, 241, 325
Siegmund, 83, 325
*işaretler*, Roma, 12, 13, 92, 108, 137, 299
Sigurd, 111
Silberer, Herbert, xxviii
Silenus, 374
Silolar, 134, 161, 238
gümüş, 216, 217;*ayrıca bakınız*renkler
Simeon ben Yochai, 88
Simurg, 253
Günah (ay tanrısı), 257
günahlar, başkent, 132, 283
Sion, Dağ, 266
siren(ler), 11, 14, 75, 213, 214, 222; ile ilgili küreler, 284
siren balığı, 213
Sita, 260
Şiva*Görmek*Şiva
altı, 233, 235;*ayrıca bakınız*iskelet
numaraları, 77, 110
kafatası, 136, 141
uyuyan güzel, 91, 98, 185, 220
Sleipnir, 311
sapan, 368
kayma düğümü, 172
sümüklü böcek, 286
koku*Görmek*biliyorlar
Smith, 361;*ayrıca bakınız***demirci**
duman, 135, 250, 266 salyangoz, 217

yılan*Görmek*yılan
Sobejano, Emilio, 325
Soldati, Giacomo, 18
Soldi, ME, 73
Süleyman*Görmek*düğüm fok tapınak çözümü, 6
solvent, üniversal, 247
soma, 91, 160
Sofya, 194, 375
ruh, xxvi, 85, 119; kuş olarak 27; tehlike 217'den; dünya*Görmek*dünya ruhu
Sousa y Macedo, Antonio de, 99 ekici, benzetme, 3
boşluk, 245; yedi yönü, 233, 258-9, 343, 369
mızrak, 368
Speiser, xviii
küre, 48, 292;*ayrıca bakınız*küre
sfenks, 11, 56-7, 80, 376
örümcek, 51
iş mili, 204
iplikçiler, 215, 280
spiral(ler), 66, 75, 182, 242, 300; çift, 296
ruhlar, elementaller,*Görmek*temel
yay, 282
kare, 16, 47, 66, 270, 272, 292; Ve daire, 127
personel, 13, 255, 368
geyik, 145
Yıldız, Ely, 53, 63, 131, 147, 187, 258, 292
yıldız(lar): beş köşeli, 198, 270, 310; 'kraliyet', 269; yedi köşeli, 75, 130, 233; altı köşeli, 281, 310
denizyıldızı, 105
Steckel, Wilhelm, 111
Steiner, Rudolf, xv, 9, 80
adım, li, 335
Stevens, Leslie, 205
Stienon, Mertens-, 67, 152, 258, 279, 384
şarampole, 179
Stoacılar, 282

taş: Siyah, 314; oval, 244;
delikli, 149; Filozoflar', 14; yılan, 163;
*ayrıca bakınız* **kesme taş kaynak**
Stonehenge, 315
fırtına, xliv, 92
fırtına efsanesi, xv
Strabon, 320
Stuchen, 216
*yıkamak*, 16, 142, 201
süblimasyon, 8, 66, 158, 266
Tasavvuf, xlii
kükürt, 190, 199, 204
Sümer, 219
yaz, 282
güneş, 143, 257, 284, 381;
araba, 43, 44;
Şehir, 209; ve kahraman, 148; yolculuğu, 228; ve aslan, 189-90; tekerlek olarak 370;
*ayrıca bakınız* Helios'un güneş
kahramanları, 98
güneşlik, 357
batıl inançlar, xxiv
destekçileri, 60, 379
gerçeküstücülük, 5, 157, 239
Surya, 34, 317
uzayda süspansiyon, 138
*sutratma*, xiii, 316 kundak
kıyafeti, 183
yutmak, 28, 107
kuğu, 139, 290; ve arp, 322;
Leda'nınki, 166; -şarkı, 322; -kadın, 375
gamalı haç, 47, 105, 140, 303, 370;
kavisli, 296, 302
Swavastika, 323
İsveçborg, 295
kılıç, xlvi, 20, 30, 106, 241, 317, 357, 368, 369
kılıç balığı, 107
sembol(ler): ve alegori, xli vd.;
kombinasyonları, 1 ff.; xxix ff.'nin tanımları; kökeni, xvi, xix; çok işaretliliği, xliv; liiii'nin konumlandırılması; *ayrıca bakınız* bozulma

sembolik, sembolizmin
sınırları, xiii-xiii:
ortak kaynak, xv;
temel fikirler, xxvi ff.
sözdizimi, sembolik, 1ff.
Sentema, xlii
sentez, 25

Masa, Yuvarlak, xl, 20, 121, 205, 241, 355
Tabor Dağı, 219
*Zümrüt Tablet*, xvi, xxxix, 291
Tacitus, xx, 320
t'ai-chi, 90
Talmud, xlvii
*tamas, bkz. gunas*
Tanew, 125
Tanit, 351
Taoizm, 198, 371, 379
*Tao Te Ching*, 228 T'ao
t'ich, 206
ve daralar, 294

Tarot Kartları, xliii, li, 3, 22, 44, 56, 77, 80, 96, 100, 110-11, 133, 139, 140, 147, 166, 176, 194, 210, 217, 218, 234, 259-60, 310, 315, 320, 327, 329-30, 332, 345, 354, 372, 377
Tartarus, 42
dövme yapma, 32, 161
tau, 21
Boğa, 34, 64, 116, 145, 150, 151;
*ayrıca bakınız* zodyak
dişler, 273; diş izleri, 29 Teillard, Ania, xxv, 111, 114, 153, 219, 287, 303
Tellus, 91
*hadi korkalım*, xii, 113, 263 mizaçlar:
dört, 269; ay ve güneş, 328
fırtına, *Görmek* fırtına
tapınak(lar), 16; ve mandala, 202;
kaya kesiği, 16; Süleyman'ınki, 60, 133, 333; *ayrıca bakınız* **mimari** on, 46, 234, 236 gerginlik, 31, 39, 277
*teokallis*, 16, 219, 312, 333 *terapi*, 329

üçlü, 268; *ayrıca bakınız* üç
tetrakord, 225, 338
tetratlar, 234
tetramorf(lar), 12, 128, 141, 179, 198, 233, 259, 270, 377
tetraskelion, 323
tekstil, 379
Thebes; Yediye karşı, 284; sfenks ama, 304
Themistokles, 249
Teodoret, 92
Antakyalı Theophilus, xx
Theophrastus, 250
Theraud, Jean, 217
Theseus, 34, 39, 192, 209
Thetis, 238
on üç, 234
Thomas Aquinas, St., xxii
Thor, 33, 315, 363, 368
dikenler, tacı, 341 Thoth, 155, 306
düşünce, 211
konular, 192
üç, 16, 44, 81, 100, 231, 232, 235, 236, 237, 293; *ayrıca bakınız* üçlü
eşik, 112; koruyucusu / koruyucusu 45, 134, 341
yıldırım, 22, 34, 92, 227, 342
thyrus, 82
Tiamat, 64, 104, 186, 228
Tieck, Ludwig, xxiii
kaplan(lar), 217; beş, 343; beyaz, 95 343
korku, 48, 67, 278; sonsuz, 99
Miletoslu Timothy, 195 Titan, 118, 179, 345, 363 kurbağa, 11, 114, 159
meşale, 8

kaplumbağa, 95;*ayrıca bakınız* kaplumbağa
kaplumbağa totemizmi, xlv, 259, 356, 383 Toussenel, 109
kule(ler), 209, 293; ikiz, 18, 293
gelenek, sembolist, tek köken, xv
dönüşüm, 205; tekerlek*Görmek* teker*ayrıca bakınız***metamorfoz**
dönüşüm, 72, 209
şeffaflık, 74
travestilik, 82, 244
yamuk, 272
yamuk, 272, 346
hazine, 120, 121, 148, 163; 23, 118, 134, 171'in koruyucusu/bekçisi; *ayrıca bakınız***mücevherler**
ağaç, 112; ve çapraz, liii; ters çevrilmiş 219; şarkı söyleme, 81, 350; yılan ve, xlv-xlvi, 288; ve kılıç, 324, dünyanın, 89'u
üçgen, 16, 234, 291, 292 üç dişli mızrak, 81, 227, 228, 262, 336, 368 *Üç ölü*, 352
Trinity, 17, 21, 23, 50, 76
tripod, 336
triskeletler, 352
Trismosin, Süleyman, 99
Tristan ve Isolde, 77, 160, 261;*Görmek Ayrıca*Yseult
Trithemius, 156
triton, 11, 213
Truva, 145, 239, 240
Tseng-tse, 338
*ts'ung*, 161
Tuat, 287
kaplumbağa, 93, 198, 208, 339;*ayrıca bakınız* kaplumbağa
kumru, 28
on iki, 75, 234, 240, 275, 276; *Görmek Ayrıca*on iki yıllık Zodyak iki kez doğmuş, 247
ikizler, 152; göksel ve dünyevi 116;*ayrıca bakınız*İkizler
iki, 60, 232, 235, 293; *ayrıca bakınız* ikili ikilik
Typhon, 46, 212, 372, 373
Lastik, 61

Uazit, 287
Ukrayna, 35
Ulysses, 253, 266
*gölge*, 181
bilinçsiz, xxiv, 112, 204, 207, 213, 228; toplu olarak, 168, 198, 218, 242; yorumlamanın iki yönlü yönleri, xlvi
yeraltı dünyası, 2-3
tek boynuzlu at, 11, 12, 107, 151, 198, 339
hareketsiz hareket ettirici,*Görmek*Aristoteles
Mantıksızlık, Başrahibi, 279 Upanişadlar, 25, 26, 142, 149, 152, 196 198, 221, 229, 316, 348, 379
Ur, 34, 261
Ureaeus, iii, 262, 287, 288 Uranüs, 89, 192, 240, 279, 317, 340 *kavanoz*, 121

Kullanıcı, H., 104
mutfak eşyaları, 239
Uther Pendragon, 20

*Vach*, 65, 331
*vahana*, 311
Vaişvanâra, 198
*vajra*, 22, 342
Sevgililer Günü, Fesleğen, 44, 127
Valeriano, Giampietro, xxiii, 182, 197, 356
geçerlilik, materyal ve sembolizm, xii f.
valkürler, 46
Vallcarca, 180
van Scheltema, Adama, 263
Varèse, 61
Varro, 258
Varuna, 192, 228, 315, 358
*Hermes'in gemisi*, 247 vazo, kapaklı, 274
Vedel, Waldemar, 108
Peçe, 379–80
Venüs, 24, 60, 81, 132, 257, 284, 322
Verlaine, Paul, xl
Verne, Jules, 316
Vettersfelde hazinesi, 107 Victor, St., Abbey of, 21 menekşe, 261; *ayrıca bakınız*renkler engerek, 264
Viraj, 331
Virgil, 165, 212, 229, 239 bakireler: aptal, 295; ve tek boynuzlu atlar 357; Vesta, 176
Başak, 64, 140, 145, 187, 315;*Görmek Ayrıca*zodyak
erdemler ve kötülükler, 4, 194, 210, 283, 313, 337
Vischer, 130
Vişa, 43
Volmat, xlviii
*Völupsa*, 287, 348
volüt, 306
Vossius, 148
sesli harfler, 63-4, 184; ve renkler, 52; ve gezegenler, 63-4
Vritra, 83
akbaba, 218, 266

Vace, 20
Wagner, Richard, liv, 57, 300
Waite, AE, 76, 121
duvar*Görmek*şehir
ceviz, 64
Walter von der Vogelweide, 66
*Vang*, 198
savaş, Kutsal, 4, 20, 147, 364
çözgü ve woof, 379
çamaşırcı kadın, 101

çamaşır *Görmek* **abdest**
yaban arısı, 14, 159
su(lar), xxxviii, 155, 332; daldırma, 23; ilkel, 17; üst ve alt, 50, 87, 183, 227, 364, 366; *ayrıca bakınız* **çeşme** okyanus deniz suyu bakireleri, 57
filigranlar, 13, 131, 371 su perileri, 357
silahlar, 213; düz ve kavisli 281; *ayrıca bakınız* kılıç
aşınması, 311
dokuma *Görmek* **dokuma kumaş**
ağ, 379; örümcekler, 51, 242, 304; *Görmek Ayrıca* örümcek ağı
Weininger, Otto, 3, 46, 167
kuyu, 255
Westermarck, Edward, 105
balina, 80, 220
balina-ejderha, xxxvi, 176
tekerlek, 127, 131; ve hayvan başı, 21; ve yılanlar, 287; dönüşümün xxviii, xl, 25, 51-2, 116, 127, 222, 380; evrenin 200
Çark ustası, Philip, xliv
kırbaç, 368
kasırga, 51, 305
beyaz, 342; ve siyah, 57-60; *Görmek Ayrıca* renkler Ed
Wieland, demirci, 111
Wier, Johann, 176
vahşi adam, 321
Wilhelm, Richard, 65
Normandiya William, 10
rüzgar, 154, 354
pencereler, 275
Rüzgarlar, Tower of the, 16
şarap, 360
kış, 282
Wirth, Oswald, xli, 1, 55, 138-9, 217, 253-4, 281, 287-8, 298, 310, 315, 328, 377
cadı, 80
kurt, 12, 13, 66
Wolfram von Esenbach, 120-1
kadın, 298; vahşi, 373
kelimeler, 207, 254; ve kılıç, 324
dünya, üst ve alt, 217 dünya ekseni, 20, 60, 69, 81, 207, 220, 238, 255, 295, 333, 342, 347 dünya görüntüsü, 41, 342
dünya yumurtası *Görmek*
yumurta dünya ruhu, 41, 118
Wotan, 81, 311
yaralar, 29, 150

Xanthos ve Melanthos, 104
Kserkses, 373

*Yagaddeva*, 98
Yehova, 21
Yang-Yin, xlvii, 25, 47, 59, 62, 90, 93, 131, 139, 194, 247, 258, 287, 290, 306, 331, 379, 380
yantra, 199, 337
sarı *Görmek* renkler
Yggdrasil, 348
yin *Görmek* Yang
Ymir, 65
Yoga, 4, 33, 288
Boyunduruk, 247; Altından geçmek, 159
Yoruba, 378
gençlik: ebedi, 363; Nehri, 161
Yse, 376
Yseult, 25, 140, 376; *ayrıca bakınız* Tristan ve Isolde
Yvain, 10

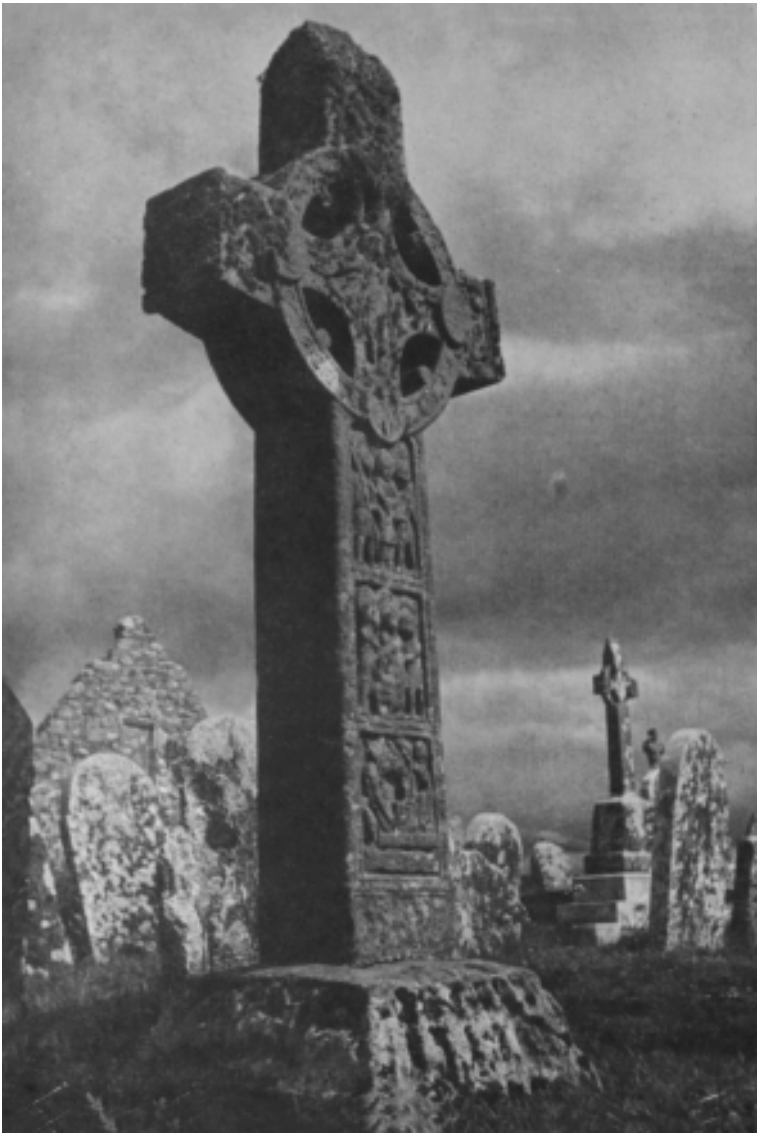
Zekeriya, 284
Zagreus, 154, 215
Zend-Aveza, 37
zirve, 155, 260
sıfır, 155, 260
Zervan Akarana, 67
Zeus, 257, 300, 315, 317, 372; *Görmek Ayrıca* Jüpiter
*zigurat*, 16, 17, 219, 288, 312, 333, 335
Zimmer, Heinrich, xliv, 28, 47, 55, 83, 112, 135, 160, 199, 206, 241, 287, 289, 351, 353
burç, xix, li, 6, 20, 41, 75, 145, 166, 176, 227, 258, 274, 349; ve insan vücudu, 64; Hindistan'da 19; ve manzara, 64; *ayrıca işaretlerin adlarına da bakın*
Zohar, 37, 269, 313, 341, 348
Zollinger, 37, 269, 313, 341, 348
Zosimus, 367
Zuni Kızılderilileri, 53-4

I. Sembolik unsurları içeren Roma heykeli*motifler*, taht, aslanlar ve bereket.

II. Modesto Cuixart Resim, 1958.

**III. Mimarlık**Barselona'daki San Pablo del Campo kilisesinin portalı - iki sütunlar ve tetramorflar.

**IV. Kazan.**Gümüş kadeh, Ardagh, Co.'dan. Longford, İrlanda.



**V. Çapraz.**İrlanda'nın Clonmacnois kentindeki 10. yüzyıldan kalma anıt.

**6. Ejderha**Kozmik ejderhanın (Pekin) Çince versiyonu.

**VII. Kartal.**Venedik'teki Doge Sarayı'ndan esinlenen bir rönesans kabartması Roma 'işaretleri'.

**VIII. Dolaşma.** Bu sembolik *sebep* Romanesk sanatta sıklıkla bulunur; başkentler, Santo Domingo de Silos Manastırı, İspanya.

**9 Balık.**Erken Hıristiyanlık sembolü - 13. yüzyıldan kalma mezar taşı, Lérida Müzesi, İspanya

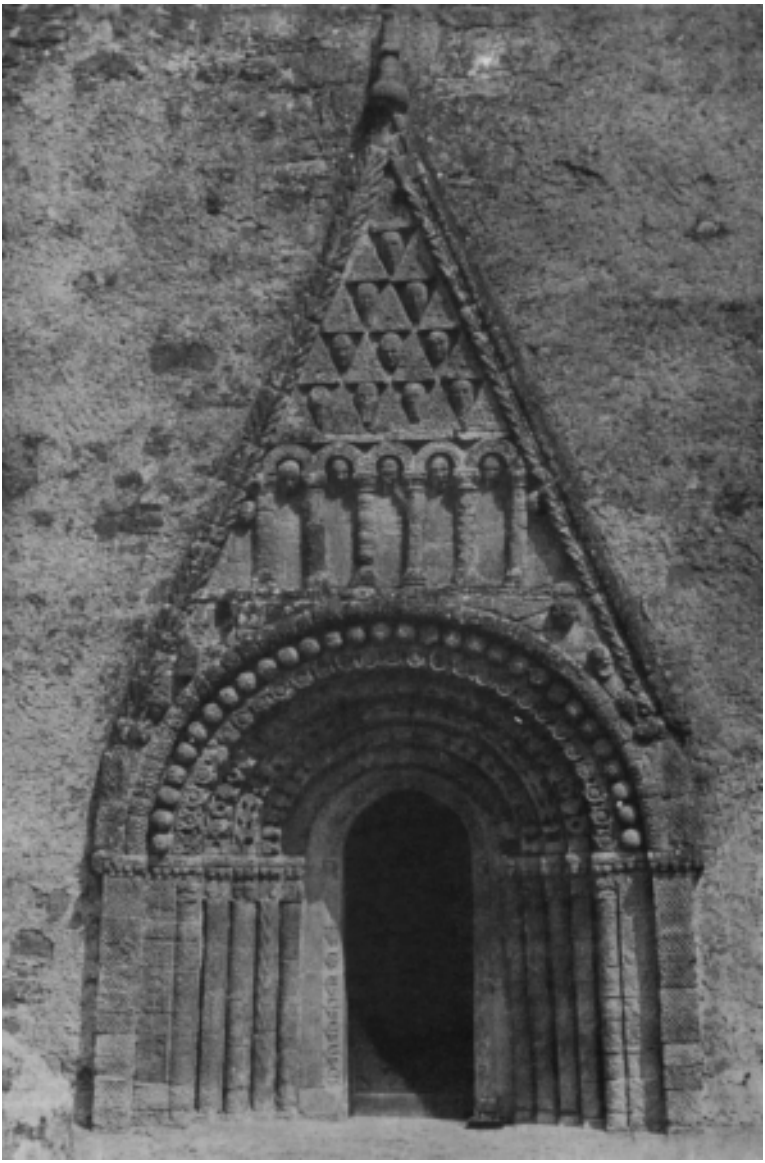
**X. Çeşme.**Gotik çeşme - Casa del Arcediano (Başdiyakoz Evi), Barselona

**XI. Kırık.** Giorgione *Fırtına:* sembolik unsurlar arasında parçalanmış sütunlar, aydınlatma, köprü, yol vb.

**XII. İkizler burcu**İkizlerin Roma heykeli (Prado, Madrid).

**13 Kase.**Kutsal Kâse'nin Yuvarlak Masa Üzerinde Görünmesi (Gotik bir minyatür – detay).

**14 Arp**Ayrıntıları*Zevk Bahçesi*Bosch tarafından dramatik bir şekilde arpın sembolizmi sezilebilir.

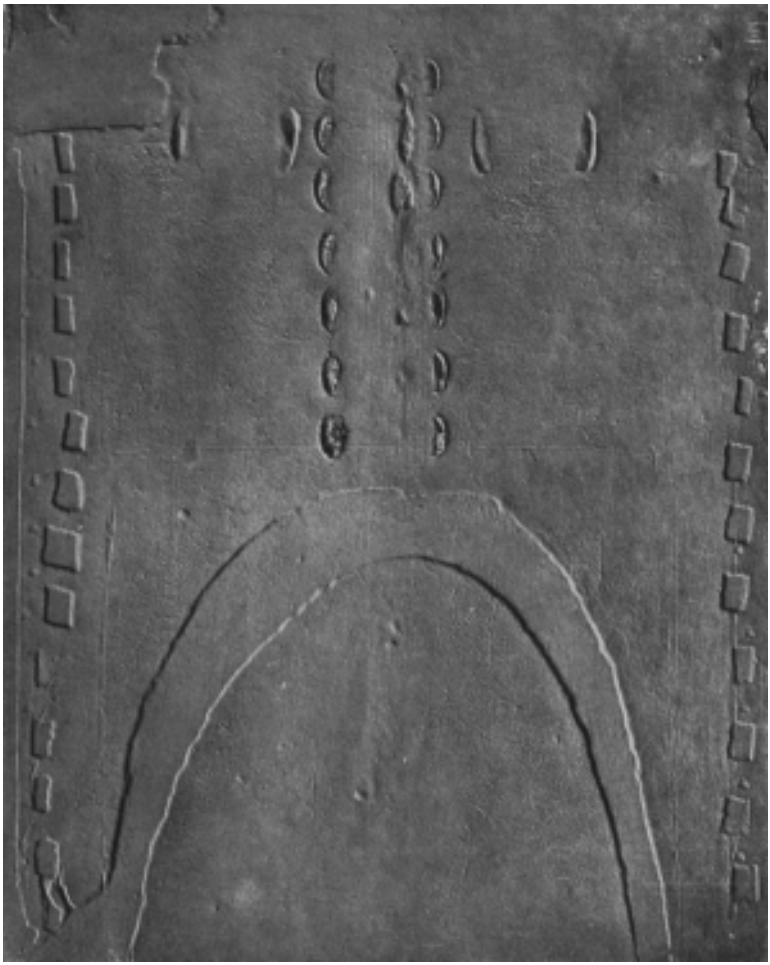


**15 KAFA.**Clonfert, Co.'daki Romanesk katedralin portalı Galway, İrlanda geometrik semboller ve insan başlarıyla süslenmiştir.

**16 Cennet.**Çin'de cennet sembolü: uzayın bu dairesel görüntüsündeki delik aşkınlık yolunu ifade eder.

**17 Kahraman**Başmeleğin Düşmana karşı zafer kazanmasının arketipsel görüntüsü (15. yüzyıl tablosu).

**18 Atış.**Sembolik at ve güneş çarkını birleştiren Kelt şamdanı.
(Museo Arqueológico Nacional, Madrid).



**19**Antonio Tapies gösteren bir tablo (1958)*bilinmeyen resim*

**20 kuzu**San Plácido (Madrid) kilisesinin kutsal alanına açılan kapı
Claudius Coellus

**XXI Terazi**ve Zodyak'ın diğer işaretleri - Fernando'nun 15. yüzyıldan kalma bir duvar resmi Galiçyaca, Salamanca Üniversitesi.

**22 Gece Deniz Geçişi.**Gemi ve balina, hem bağlantılı hem de karşıt semboller olarak—Gotik minyatür

**23 Siren**'kuş-kadın'ın en karakteristik biçimiyle Barselona'daki kabartma katedral

**24**İki rakamı, ikiz kuyrukluların sembolizminde önemli bir unsurdur.
siren (Bir Roma tablosundan).

**25 Sfenks**Yunan, MÖ 5. yüzyıl

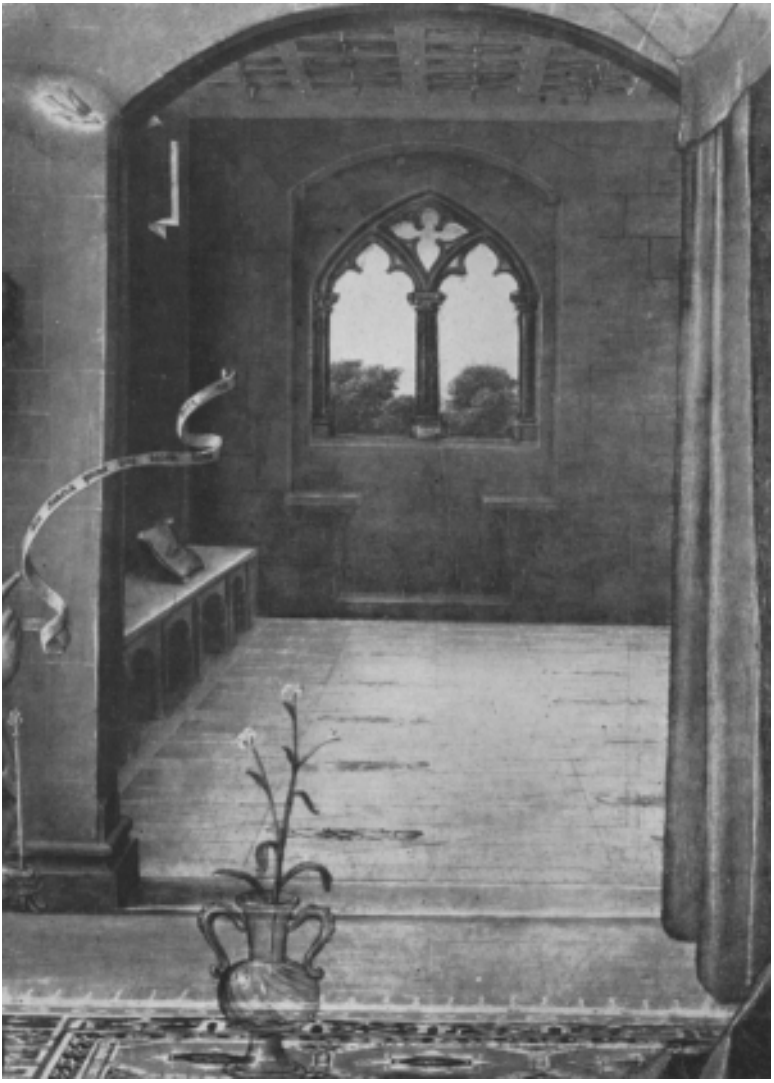
**26 Adımlar.**Yakup'un rüyası (eski bir gravürden sonra).

**27 Destekçi.**'Vahşi Adamlar hanedan destekçilerinin en yaygın türüdür—
San Gregorio Koleji, Valladolid.

**28 tetramorflar**Pantokrator'un mandorlasını çevreleyen—Romanesk tablo, San Isidoro de León.

**29 Ağaç ve Yılan.** Bu Roma kompozisyonundaki iki sembol Adem ile Havva'nın hikayesiyle bağlantılı.

**30 Başak**Zodyak'ın altıncı burcu. 15. yüzyıldan kalma bir duvar resminin parçası Salamanca Üniversitesi'nden Fernando Gallego.



**31 Pencere**Pedro Berruguete'nin (c. 1500) bir tablosunun detayı, zambaklı sembolik vazo.

**32 Yıl.** Zodyak işaretlerinin dairesel gösterimi, karşılık gelen yılın emekleri (bir ortaçağ minyatüründen).